الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة

وزارة التعليـــم العالــــي و البحـــــث العلمـــــي

جامعـــة الجزائـــر

كليـــة الآدب العـربي و اللغات

قسـم اللغة العربيـة و أدبهـا

# الصـــــورة فـــي شعـــر السيّـــاب

## (أنشـودة المطر أنموذجا)

مذكرة لنيل شهادة الماجيستير

في إختصاص قضايا الأدب

و مناهج الدراسات النقدية و المقارنة

تحت إشـراف الدكتـور :

- أحمد حيدوش

من إعـداد الطالبـة :

- كريمة بوعامر، ز. يونس

لجنـــة المناقشـــة :

- الأستاذ : حيدوش أحمد
- الأستاذ : بوعلاق فتح الله
- الأستاذ : قيرش سعيدة

السنـــــة الدراسيـــة : ٢٠٠١/٢٠٠٢م

# مقدمـــة :

إن موضوع الصـورة يعد مـن أبـرز قضايـا الأدب، الـذي أسـال حـبر الكثيـر من النقـاد و الباحثين، بغية التوصل إلى القبض على مفهومها. و رغم كثرة الدراسات التي أقيمت حولها، فإن تحديد مفهوم دقيق لها يبقى أمرا مستعصيا، و لكن هذا لا يجب أن يكون دافعا نحو يأس الباحثين و فقدانهم الأمل في التوصل إلى كنه الصورة و الكشف عن حقيقتها من كل الجوانب.

و تعد النتائج المتحصل عليها، فيما يخص هذا الموضوع الشائك، غير كافية و تحـتاج إلى المزيد من البحث الممحص لإثراء النقد الأدبي و تطويره.

كما أنه يجب على الباحثين، قراءة ما ألفه رجال النقد الأدبي، و إعادة القراءة من جديـد. و يعد جاك لاكان من بين هؤلاء الذين حاولوا بإقتراحاتهم، الخوض في هذه الإشكالية للوصول إلى نتائج مقنعة.

و رغم صعوبة أسلوب لاكان، فإنه لا بد من المحاولة، بالقراءة الكثيرة و المتجددة، لإسقاط القناع عما يريد قوله حول الصورة و عناصرها و ذلك بعد التسلح بالخيال الواسع و مراوغــة النفس و هـذا ما يـراه مالـكو لـم بـوي فـي قولـه « يفترض لاكـان بزملائـه و تلاميذه الذين كانوا مستمعيه الأصليين معرفة تفصيلية بأفكار فرويد أما القارئ العام لكتاب الكتابات الذي لا يمتلك المعرفة فيحتاج إلى قدرة خارقة على التخيل أو على خداع النفس ليستطيع المضي في قراءة الكتاب » (١)

إن هدفنا المتوخّى من هذا البحث، هو الإسهام في الرصيد النقدي العربي الحداثي حول الصورة في محاولة لإكتشاف قوانينها في بعدها اللاواعي، إنطلاقا من اللغة التي تشكلها.

و نستعين في بحثنا هذا بالمنهج النفسي البنوي، في صيغته اللاكانية (نسبة إلى جاك لاكان)، دون أن نهمل إسهامات عميد التحليل النفسي سيغموند فرويد و نورثروب فراي صاحب نظرية الأنماط الأوالية، و غاستـون باشــلار، إضافــة إلى أب اللسانيـات الحديثــة « دوسوسيــــر » و يعـد ديــوان أنشــودة المطــر للسيــاب و كتابـا لاكـان " Ecrits I" و " Ecrits II" أهم المصادر التي إعتمدنا عليها لإنجاز هذا البحث.

---

(١) جون ستروك، البنويــة وما بعدها، مقال "لاكان" لمالكو لم بـوي ، ترجمــة محمـد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون، الكويت ١٩٩٦، ص ١٨٩.

إرتأينا تقسيم هذا البحث إلى ثلاثة فصول، عنونا الفصل الأول بالصـورة، المصطلـــح والمفهوم، و تعرضنا في هذا الفصل إلى الحديث عن مفهوم الصورة و المصطلحات التي أطلقت عليها منذ القدم، وكيف تطور هذا المصطلح، بحيث تحدثنا عن مفهومه عند القدماء، أمثـال أبـو عثمـان الجاحظ و غيره. ثم عرجنا إلى الحديـث عن مفهومـه عـند المحدثيـن، و سجلنا إختلافا واضحا بين المفاهيم المحددة للصورة، و هذا هو الشيء الذي جعل مفهومها غامضا. بعدها تحدثنا عن مفهومها عند جاك لاكان، إنطلاقا من كتابه « كتابات II » على وجه الخصوص، الذي يختلف عن المفاهيم الأخرى، بحيث يجعل عملية تشكيل الصورة تمر بمرحلتين، و تسير في إتجاه دائري و في إتجاه واحد، بمعنى أن الصورة نتاج عمل اللاوعي (١).

و قد توصل لاكان إلى تحديد هذا المفهوم، إنطلاقا من بنيته اللغوية، إنه يعيش عملية الخلق الشعري، ليحدد مفهومه للصورة، محاولا خلق بنية لا وعي النص.

أما الفصل الثاني من هذا البحث فعنونته بالصورة و أنماطها في شعر السياب وفق منظور لاكان، فبعد قراءة ما أدلى به لاكان في مؤلفاته، وجد ت أنه لا يعترف بالصورة التشبيهية، التي تفرض وجدود دالين احدهما المشبه و الثاني المشبه به، بحيث أقصاها من محور أنماط الصورة، لأنه لا يؤمن بأن الشعلة الشعرية تتحقق بإلتحام دالين، بل بإقصاء أحدهما الآخر و أخذ مكانه.

و بهذه سجلنا أ ربعة أنواع من الصور و هي، الصورة الإستعاريـة و الصـورة الكنائيـة، و الصورة المجازية فالرمزية، بحيث يورد لنا لاكان دالة تفسر البنية الإستعارية و أخرى تفسر البنية الكنائية ، و قد تمكنا من الكشف عن هذه الأنواع، إنطلاقا من حديث لاكان عن مرحلـة المـرآة التي تحدث فيها عن المستويـات الثلاثـة، المستـوى الرمـزي، الخيالي و الواقعي.

و أخيرا فضلنا أن نتطرق إلى دراسة مصادر الصورة عند السياب، كفصل إستنتاجي، لما تقدم تحليليه من المقولات اللاكانية و ذلك إجتهادا مني لتوظيف ما قدمه في هذا المجال.

ثم ختمنا بحثنا بجملة من النتائج، التي توصلنا إليها بعد الرحلة التي قضيناها، مع موضوع

---

(١)- اللاوعي : المكان الذي تتم فيه عمليتي التكثيف و الإزاحة

أنظر : ملحق المصطلحات

الصورة و محاولة تطبيق إقتراحات لاكان على شعر السياب، أبرزها أن تحديد لاكان الجديد لمفهوم الصورة دعوة إلى ضرورة المضي بخطى ثابتة لتأسيس نظرية لاوعي النص، و هي مغامرة تحتاج إلى جهود مضنية و إلى سنوات من التطبيقات، إضافة إلى التحكم في ثلاث مجالات من المعارف التي قدمها الفكر الإنساني الحديث، و هي نظرية التحليل النفسي و تطوراتها و نظرية اللغة و تطوراتها و أخيرا النظرية البنيوية و تشعباتها، و مع ذلك حاولت أن أقدم ما إستطعت رغم ضيق الوقت المفروض علينا لإنجازهذه المذكرة , وقد كانت المساعدات التي قدمها لي الأستاذ الفاضل ، الدكتور أحمد حيدوش ، الذي تكرم علي بكتبه القيمة ، والذي ظل يوجه لي النصائح والتشجيعات ، طيلة مدة بحثنا ، الأثر الطيب في إ نجاز هذا البحث ، فله أخلص الشكر والعرفان.

# الفصل الأول

**الصـورة، المصطلـح و المفهـوم.**

١. توطئة.

٢. القدماء و مفهوم الصورة.

٣. المحدثون و مفهوم الصورة.

٤. جاك لاكان و مفهوم الصورة.

## ١. توطئــــه :

بداية ماذا نقصد بالتصوير ، أهو التصوير الكاريكاتوري ، الذي أداته القلم؟ أم التصوير التشكيلي الذي أداته الريشة ؟ لا هذا ولا ذاك، إنه التصوير المتعلق بمجال أخر ، أداته اللغة، إنه التصوير الأدبي بما فيه من شعر ونثر.

غير أننا سنركز على التصوير في مجال الشعر ، لأنه موضوع دراستنا. يقول أوجست ولهم شليجل في هذا الصدد : « الشعر تفكير بالصور » (١) نفهم من هذا أن الصورة أساس بناء الشعر.

كما أن رائد اللسانيات الحديثة " دوسوسير" ، يقدم لنا حقيقة من حقائق اللغة, ألا وهي أن لكل دال مدلولا، أو هما وجهان لعملة واحدة. فبمجرد إلتقاط جهازنا السمعي الدال، تتشكل في ذهننا صورة مدلوله،لكن الملاحظ أن الشاعر وبوساطة التصويرالشعري ، يقوم بعملية التخطي والتجاوز للمعني الإدراكي المباشر، وكأني به يقوم بإلغاء العلاقة الأصلية الحقيقية الموجودة بين الدال والمدلول، ليحاول خلق علاقة جديدة.

كلنا يتفق على أن الصورة ، تعد من أساسيات الإبداع الأدبي بما فيه الشعري، ذلك أنها تضمن له صفة الشعرية ، حتى يتميز هذا الابداع عن الكلام العادي .

حظيت الصورة لأهميتها ، باهتمام الكثير من الباحثين في مجال النقد، فقد عمدوا إليها بالدراسة و التحليل، فما من ناقـد يتنـاول موضـوع الصـورة، إلا و يحـدد مفهومـا لها. و ذلك من مرجعية معينة.

هكذا كثرت المؤلفات، التي تطرح مسألة الصورة، فتعددت مفاهيمها، و بالتالي مصطلحاتها، فظهور مفهوم جديد للصورة يستدعي ظهور مصطلح جديد.

و يعود تعدد المفاهيم المحددة للصورة و بالتالي مصطلحاتها، إلى إختلاف المرجعيات، التي يعتمد عليها كل باحث، عند تقديمه مفهوما للصورة. و هذا ما جعل القبض على مفهوم واحد كامل و متكامل متفق عليه بين الدارسين في مجال النقد و الأدب، أمرا مستعصيا.

لذا لا ندعي في بحثنا هذا أننا سنقدم مفهوما كاملا للصورة، يقابلها مصطلح واحد متفق

---

(١) الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ١٩٩٠، ص٠٨.

عليه، بل إرتأينا أن نقوم بمحاولة إستخلاص المفهوم الذي حدده "جاك لاكـان" للصـورة و ذلك إعتمادا على مؤلفيه "كتابات I" و "كتابات II" مشيرين إلى الجديد الذي أضافه جاك لاكان للصورة مصطلحا و مفهوما.

كما إرتاينا دراسة الصورة مفهومها و مصطلحها معا، دون الفصل بينهما، لأن العلاقة بين المفهوم و المصطلح مزدوجة.

و قبل أن نعرض رؤية لاكان للصورة، و جدنا أن الحديث عن المسار الذي إتخذه مصطلح الصورة إلى أن أصبح مصطلحا نقديا، دخل مجال النقد من بابه الواسـع، أمـرا لا بد منه.

لذا سنستهل حديثنا في هذا المدخل عن الصورة مصطلحا و مفهوما، عند القدماء ثم المحدثين، بالتركيز على دراسات "غاستون باشلار"لأننا أثناء تحليل مقولات لاكان، توصلنا إلى إثبات بأن لاكان أخذ من باشلار كما هو الشأن مع فرويد و دو سوسير، فهو لم يقدم إقتراحاته من العدم، بل إنطلاقا ممّا أدرجه هؤلاء بين طيات كتبهم في مجال الصورة.

إن المفاهيم التي حددها القدماء للصورة و المصطلحات التي أطلقوها عليها تختلف بشكل أو بآخر، عما نجده عند المحدثين، ذلك أن الصورة ترتبط بالإبداع الشعري، فكلما حصل تطور في مجال الشعر، حصل تغير في مفهوم الصورة.

إن السؤال الذي يمكن أن نطرحه في البداية هو، هل مصطلح الصورة نتاج الدراسات النقدية الحديثة أم هو مصطلح عرف عند القدماء ؟

للإجابة على هذا السؤال، سجلنا تضاربا و تباينا في آراء الدارسيـن، فهنـاك من يـرى أن مصطلح الصورة، نتاج الدراسات النقدية الحديثة، بتأثير النقد الغربـي و مصطلحاتـه و ليس قديما.

و هناك من يرى أن مصطلح الصورة، قديم في أصله، يعود إلى محاولات الدارسين القدماء تحديد الخصائص النوعية للأدب،لكنّه إكتسى دلالات جديدة تساير تطور المناهج النقدية.

و نحن بدورنا نرى في هذه المسألة، أنه لا يمكننا أن نجد مصطلحا يظهر في ساحة الأدب و النقد في العصر الحديث، ليس له جذور تمتد إلى المؤلفات القديمة في المجال نفسه.

## ١. القدمـاء و مفهـوم الصـورة.

إن كتاب أرسطو " فن الشعر " لا يزال إلى يومنا هذا، المنهل الذي يغرف منه الباحثون، يثرون به دراساتهم فإذا إبتدعوا مصطلحا في موضوع ما إنطلاقا من هذا الكتاب،فإنه يجب علينا الإعتراف بأنه لم يتشكل من العدم بل له إرهاصات.

لذا إرتأينا أن نثبت بأن مصطلح الصورة عرفه القدماء، و إن إختلفوا في الدلالة مع المحدثين و المعاصرين.

فهذا الجاحظ يثير مسألة التصوير في الشعر بقوله : « إنما الشعر صناعة و ضرب من النسج و جنس من التصوير » . (١)

إنه ينسب صفة التصوير للشعر، وهذا يعد خطوة نحو تحديد مفهوم الصورة.

و قد تسرب مفهوم الصورة إلى القاموس العربي مع الفلسفة اليونانية، و بالتحديد الفلسفة الأرسطية.

فأرسطو قام بالفصل بين المادة و شكلها، و نتيجة التداخل بين المعارف، إنتقل مصطلح الصورة بمفهومه الفلسفي إلى حقل الأدب، شعره و نثره، ليتم الفصل بين اللفظ و المعنى، بإعتبار اللفظ صورة و المعنى مادة الصورة (٢)

من هنا بدأت إشكالية الصورة، مصطلحا و مفهوما تعرف طريقا نحو التوسع.

لقد عرف الفكر الأرسطي، تأثيرا واسعا في فكر الباحثين العرب، و بخاصة البلاغيين، فقد تبنوا المصطلحات الواردة في " فن الشعر " ليحددوا مفهوما للصورة.

لما وجد البلاغيون العرب، أن الخيال الذي أطلقوا عليه مصطلح المغالطة لأنه يخلق نوعا من عدم التناسب المنطقي من أهم العوامل المسهمة في تشكيل الصورة، فضلوا أن يحصروا مفهوم الصورة في التشبيه، لكونه يجمع بين حقيقتين حسيتين على الأغلب، و الإستعارة التي تحقق التناسب المنطقي بين عناصر الصورة (٣).

هنا نلاحظ مدى سيطرة الفكر الأرسطي، على فكر البلاغيين العرب، إلى درجة أنهم نبذوا كل ما هو بعيد عن المنطق. هكذا تبنوا مصطلح الصورة البلاغية، التي تتبنى في

---

(١)- أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، ج٣، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٦٩، ص١٣١، ١٣٢.

(٢)- ينظر : علي البطل، الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت ١٩٨١، ص١٥ .

(٣)- ينظر : المرجع نفسه، ص١٨.

مفهومها على قاعدة فلسفية أرسطية، تتبنى التشبيه، و الإستعارة و تهمل المجاز.

و إذا كان البلاغيون العرب، قد أهملوا دور الخيال في تكوين الصورة و حددوا مفهوما للصورة، إستنادا إلى منطق أرسطو، فإن الصوفيين، بنظرتهم المتميزة إلى الصورة، كأني بهم يردون على البلاغيين، الذين لم يدركوا بوعي كامل، مدى أهمية الخيال في تشكيل صورة جديدة (١)

و بإهتمام الصوفيين الكبير بالخيال، يتم تحديدهم الجديد لمفهوم الصورة.

إنّهم ينطلقون من العالم الأرضي، عالم المحسوسات لتشكيل صور جديدة، ذات علائق جديدة بين عناصرها بواسطة الخيال، و ذلك ليعبروا عن أحاسيسهم غير الملموسة في واقعنا الدنيوي (٢)

هكذا يحمل إبن عربي مفهوما جديدا للصورة، بإنطلاقه من عالم الواقع ليعيد خلقه من جديد بواسطة الخيال.

إذا كان إبن عربي و ما جاء به من رد الإعتبار للخيال و قدرته الفائقة في تشكيل الصورة، و محاولته تحرير الصورة من قيود المنطق، في وجوب التناسب بين عناصرها، ردا غير مباشر على البلاغيين الذين حصروا مفهوم الصورة في نطاق ما يقبله منطق أرسطو، فإن نظرية كولردج كذلك تنصب في بوتقة واحدة مع ما جاء به إبن عربي، و لا يبدو هذا غريبا علينا ذلك أن كلا من إبن عربي و كولردج، أدرك قدرة الخيال على خلق و إبتداع صور لا حصر لها، إنطلاقا من موجودات الواقع، لكن إتفاق كولردج و إبن عربي، على أن الخيال يعمل على هدم المادة الأولية لتجربة المبدع ليعيد خلقها من جديد، يطرح تساؤلا :

كيف إلتقيا في هذه الفكرة ؟.

إن إبن عربي، يقترب من المنابع التي نهل منها كولردج (٣)

إن البلاغيين العرب القدماء، المتأثرين بمنطق أرسطو، و إن وجدوا أن للخيال إسهاما في تكوين الصورة، فإنهم بتبنيهم الإستعارة و التشبيه، و نفورهم من المجاز حاولوا

---

(١)- ينظر : البطل، الصورة في الشعر العربي، ص١٩، ٢٠.

(٢)- ينظر :المرجع نفسه، ص٢٠، ٢١.

(٣)- ينظر : المرجع نفسه ، ص٢٢.

التمييز بين نوعين من الخيال : الخيال المتوسط النسبة، الذي يحافظ على العلاقة المنطقية بين عناصر الصورة، و الذي نجده حسب رأيهم في الإستعارة و التشبيه، و الخيال المرتفع النسبة الذي يلغي العلاقة المنطقية بين عناصر الصورة والذي نجده في المجاز(١)

نلاحظ أن البلاغيين العرب القدماء، حاولوا التملص من الخيال، بإعتباره يخادع المتلقي، لكنهم من جهة أخرى، حاولوا الإعتراف بوجود الصورة البلاغية التي تكونها الإستعارة و التشبيه، كما نلاحظ كذلك أن الإستعارة حظيت بإهتمام البلاغيين، فهي البنية التي تقوم عليها الصورة.

إن الصورة عند القدماء، تقيد القارىء، و تحاصره للوصول إلى معنى واحد مشترك بين القراء، و تحجم خيال القراء، و تمنعه من الإبحار بعيدا للقبض على معنى مبتدع (٢).

## ٢. المحدثون و مفهوم الصورة.

هناك ثلاثة مصطلحات، كثر ترددها في كتب النقد الحديث و هي : الصورة الشعرية و الصورة الأدبية و الصورة الفنية، فبمجرد سماع مصطلح الصورة الشعرية، يتبادر إلى ذهننا، حصر مفهوم الصورة في جنس الشعر، و بالتالي نسجل نقصا في مفهومها ، فما مصير جنس النثر من التصوير ؟

لتكملة النقص الحاصل في مفهوم الصورة الشعرية، أبتدع مصطلح آخر، هو الصورة الأدبية، بعدها تم إصطلاح الصورة الفنية التي تشمل جميع الفنون غير القولية، و إن تضل أكثر إلتصاقا بالفنون الأدبية، إنّ كثرة المصطلحات و المفاهيم المتعلقة بالصورة، جعل القبض على مفهوم متكامل لها، أمرا مستعصيا، فكل تعريف يسجل نقصا نجده في تعريف آخر.

لقد صاحب عصر النهضة الأدبية، ظهور المذاهب الأدبية، التي كان لها إنعكاس على مفهوم الصورة، ذلك أن كل مذهب أدبي يقوم على فلسفة معينة، فتعدد المدارس الأدبية، نتج عنه تعدد في مفهوم الصورة، الذي أسهم في تطورها، و بالتالي التعدد في مصطلحاتها بداية من البرناسية، التي ترى أن الصورة تتشكل بالمحاكاة، بإستخدام حاسة البصر، إنهم يعترفون فقط بالصور المرئية المجسمة أو ما يسمى بالبلاستيكية (٣)

(١)- ينظر : البطل، الصورة في الشعر العربي، ص١٧، ١٨.

(٢)- ينظر : المرجع نفسه، ص١٦.

(٣)- ينظر : المرجع نفسه، ص٢٧.

فالبرناسية تنطلق من الوجود الحسي الواقعي و تعود إليه في تشكيل الصورة، فلا دخل لأي عالم أخر في تشكيلها. الصورة إذن، عند البرناسية مادية حسية و يمكننا أن نطلق عليها مصطلح " الصورة الحسيّة " هكذا حمّلت البرناسية الصورة مفهوما آخر إنطلاقا من فلسفة أصحابها في الأدب.

أما الرمزية، فإنها ترى أن المبدع في تشكيله الصورة، ينطلق من الموجود الحسي، ثم أثره في أعماق اللاوعي، لينتج لنا في النهاية، صورة هي مزيج من المحيط الواقعي و الذات الفردية.

و قد إستخدموا الحواس في التصوير، حاسة تخدم أخرى، إذ تتلقى مثلا حاسة السمع فكرة واقعية، تقوم حاسة البصر، بعد تسجيل أثر الفكرة المسموعة في أعماق المبدع، بتشكيل صورة تبدو للمتلقي مرآة تعكس لنا تلك الفكرة، و يحصل الشيء نفسه في الحواس، فقد : « إبتدعوا و سائلهم الخاصة في التعبير، كتصوير المسموعات بالمبصرات و المبصرات بالمشمومات و هو ما يسمى بتراسل الحواس. » (١)

إن السرياليين أسهموا في توسيع مفهوم الصورة برؤيتهم المتميزة، في كيفية تكوين الصورة، إذ نجدهم يهملون إسهام الوعي (٢) في تشكيل الصورة و حملوا اللاوعي تشكيل الصورة، إذ جعلوه منبعا تتولد منه الصوّر باستمرار. هكذا حصر السرياليون مفهوم الصورة في اللاوعي، فالصورة عندهم لاواعية ، إلى درجة أن المتلقي يحس أن الصور التي يشكلها المبدع السريالي، تنبعث من حلم عميق أو خيال مجنح لا يقيده ضابط (٣)

وفي محاولة تتبّعنا مسار تطور مفهوم الصورة، يجب علينا أن نلتفت قليلا إلى مكوناتها. فالباحثون في مجال النقد والأدب أولوا إهتمامهم بالإستعارة، باعتبار أن كل تطور يحصل على مستوى الاستعارة ، يتعدى إلى الصورة ، فيحصل التطور كذلك ، أي الإهتمام بالجزء لتحقيق الكل. فالإستعارة هي:« مجال الروابط الجديدة بين الأشياء كما يخلقها الخيال » (٤) سنبين العلاقة الوطيدة بين الاستعارة والصورة ،فإذا ذكرنا مصطلح الاستعارة، حضر مصطلح الصورة وإذا ذكرنا مصطلح الصورة حضرت الاستعارة.

---

(١)- البطل، الصورة في الشعر العربي، ص٢٧.

(٢)- الوعي : هو منظومة المبادىء الأخلاقية التي يتقبلها الإنسان، أنظر : ملحق المصطلحات.

(٣)- ينظر : المرجع نفسه، ص٢٧

(٤)- المرجع نفسه، ص٢٤

إن الانسان البدائي، خلق من إستعارات اللغة و رموزها أساطير وملاحم، كانت ولازالت غذاء الأدب شعره و نثره، و بالتالي دراسة الصورة تستدعي دراسة الإستعارة.

إن التصوير الشعري يستخدم صورا قائمة على المشابهة في الأغلب. وبعد الدراسة المستفيظة لعناصر الصورة، تم الإتفاق على أن الاستعارة هي أبرز محسن بياني، يمكن عدّه البنية الأساسية للصورة، لأنها تقتصر على صور المشابهة لا المجاورة. وتعد أقوى صورة بيانية تمكّننا من خلق علائق بين طرفي التشبيه. كما أن الاستعارة تحمل قيمة جمالية أكبر، وقد وصفت الإستعارة بوصفين منذ أرسطو إلى يومنا هذا بأن طرفي الإستعارة تجمع بينهما علاقة مشابهة والثاني بأن هناك تفاعلا لغويا بين محتويين دلاليين، أحدهما هو اللفظة الاستعارية والثاني هو السياق المستعمل إستعمالا حقيقيا (١).

لذا فالحديث عن الصورة في الشعر الحديث والمعاصر، يستدعي الحديث عن الاستعارة، فدراسة الصورة ترغمنا على الإلتفات إلى الإستعارة، لأنها تحمل في طياتها عنصر التشبيه.

يقول الولي محمد في هذا الصدد: « لا نحتفظ من كل الاستعمالات المتقدمة لمصطلح الصورة إلا بالإستعمال الذي يقصرها على صورالمشابهة أي التشبيه والإستعارة منبهين إلى أن التمثيل والرمز ليسا إلا نوعين يمكن إدراجهما إما في التشبيه أو في الأستعارة »(٢) فالإستعارة مجال خصب، يخلق علائق جديدة تبهر المتلقي، لذا إرتبطت بمصطلح الصورة، و عدّت البنية الأساسية لها، فالإستعارة طبيعتها تصويرية.

يقول الولي : « و لا نكون بالفعل أمام إستعارة إلا إذا تعارضت سمة أو سمات معنى كلمة مع سمة أو سمات الكلمة الإستعارية داخل التركيب نفسه في النص » (٣)

تتكون الدلالة التي تحملها الإستعارة، إنطلاقا من التعارض بين طرفي الإستعارة، فبالتعارض تخلق علاقة جديدة.

إن اللغويين يحددون مفهوم الصورة، إنطلاقا من التركيب، فإذا تنوعت الإستعارة من الناحية التركيبية فإنها تتنوع من الناحية الدلالية (٤).

---

(١)- ينظر : الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي، ص٢٨

(٢)- المرجع نفسه، ص١٩.

(٣)- المرجع نفسه، ص٢٢.

(٤)- ينظر : المرجع نفسه، ص٢٥

و بالبحث المستمر في مجال الإستعارة و التوسع في دراستها، يتم تحقيق التطور في مفهوم الصورة.

و بتصفحنا كتب النقد، التي تناولت موضوع الصورة بالدراسة و التحليل، توصلنا إلى أنه لدراسة الصورة علينا بدراسة الإستعارة أوّلا.

ولهذا فإننا لا نباغت و لا نندهش ، عندما نجد المعاصرين، يرفعون الإستعارة إلى هذه المكانة الرفيعة. يقول أرتيجا إي جاسيت ORTEGA Y GASSET : « إن الشعر هو اليوم الجبر العالي للإستعارات » (١) إنه يعظم الإستعارة و يجعل من الشعر مجالا رحبا لها لذا نجده يقول : « يحتمل أن تكون الإستعارة طاقة الإنسان الأكثر خصبا » (٢)

الصورة، إذن، هي قلب القصيدة النابض و الإستعارة هي قلب الصورة. و بالبحث دائما في مجال الإستعارة، لتحقيق التطور على المستوى المفهومي للصورة، تمكن هردر من إثبات وجود علاقة بين الإستعارة و الأساطير في مقال عن أصل اللغة (٣).

لقد إستنتجنا العلاقة التي يعقدها هردر بين الإستعارة و الأسطورة، لنتوصل في النهاية إلى تحديد مفهوم جديد للصورة، لدينا :

| <u>الإنسان البدائي</u> | <u>الشاعر الحديث و المعاصر</u> |
|---|---|
| يقوم بخلق قصص | يقوم بخلق جديد لموجودات |
| و أساطير دون محاكاة | الكون دون محاكاة |

بما أن الإستعارة تقوم على أساس تصويري، و لها علاقة بالأساطير، و هي جزء من الصورة، فإن هذه الأخيرة لها جذور ممتدة إلى الأساطير. إن نورمان فريدمان يرى أن الإستعارة : « أسطورة مصغرة » (٤).

نفهم من هذا أن مجموع الإستعارات، هو مجموعة من الأساطير المصغّرة، التي تشكل لنا الصورة التي تعدّ بمثابة الأسطورة الكبرى. هكذا حصل تطور على مستوى مفهوم الصورة، في أنّها تحتوي في طياتها على الأساطير ، فيمكننا أن نطلق عليها مصطلح الصورة الأسطورية.

---

(١)- الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي، ص٥٥.

(٢)- المرجع نفسه، ص٥٥.

(٣)- ينظر : البطل، الصورة في الشعر العربي، ص٢٤.

(٤)- المرجع نفسه، ص٢٤.

إن سارتر صاحب المذهب الوجودي بتمييزه بين نوعين من الصور، يحدد مفهومين للصورة، فهناك صور واقعية أسهم جهازنا الإدراكي في إلتقاطها بتدخل الوعي فقط، و نستطيع أن نصطلح عليها الصورة الواعية. و هناك الصورة التي يتدخل خيال المبدع في إنتاجها و هي المنتشرة في الإبداع الفني، كما يرى سارتر، ليقلل من نسبة الواقعية في الصور، و يمكن تسميتها بالصورة اللاواعية لتدخل اللاوعي في تشكيلها (١).

إنّ بروكلمان في دراسته يعقد علاقة بين بدايات التصوير في الأدب و الممارسات الطقوسية في الدين و السحر البدائيين (٢)

ذلك أن شعر ما قبل الإسلام، حمل لنا صورة الحياة في ذلك العصر، من دينية، ثقافية، سياسية، إجتماعية، كما أن ما وصلنا من شعر صنعه الخيال البدائي، قائم على التصوير.

إن الصور التي وصلتنا من التراث القديم، توارثتها الأجيال، جيلا بعد جيل، و لا زالت الصورة التي تحمل دلالة طقوسية أسطورية و عقائدية الدين القديم، تستخدم في الشعر في شتى مراحله، و هذا ما نجده منتشرا في الشعر الحديث، الذي يستخدم الأساطير و الرموز التي يحتفظ بها التراث البدائي، و ينهل منها الشعراء المحدثون، و لا يمكننا فهم الصور ذات الدلالة الأسطورية الدينية القديمة، إلا إذا فهمنا و فسّرنا الطقوس الشعائرية في العقيدة القديمة. لقد آمن القدماء بأن اللغة التي ينتقون منها الكلمات المناسبة في التصوير المعتقدي الأسطوري، تحمل في طياتها قوة خارقة (٣)

كما أن نورثرب فراي بدوره ينادي بالعودة إلى نظرية الأنماط الأولى أو الأواليات، و إعتبارها قاعدة أساسية، ننطلق منها لدراسة كل ما يتعلق بالأدب و النقد في العصر الحديث (٤)

فلا يمكن تحديد مفهوم مصطلح أدبي أو نقدي أو تأسيس نظرية في الأدب و النقد، دون العودة إلى الإرهاصات الأولى، التي منها بني النقد و الأدب أسسهما، و بما أن الصورة جزء من الأدب، فلا بد من العودة إلى نظرية الأنماط الأولى، في محاولة تحديد مفهوم لها.

إن بداية إستخدام التصوير، كانت مع القدماء، عندما صوّروا الأصوات التي يصدرها الجهاز النطقي بوساطة الكتابة، فكان التصوير عبارة عن رموز للأصوات متفق عليها (٥)

(١)- ينظر : البطل، الصورة في الشعر العربي، ص٢٧، ٢٨.

(٢)- ينظر : المرجع نفسه، ص٣٥.

(٣)- ينظر : المرجع نفسه، ص٣٨.

(٤)- ينظر : نورثرب فراي، نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ترجمة حنا عبود، دار المعارف، حمص، ١٩٨٧، ص٢٧.

(٥)- ينظر : المرجع نفسه، مقدمة الترجمة، ص٠٩

يورد لنا فراي مثالا عن أحد الفنون، وهو الموسيقى كتمهيد توضيحي، يبين لنا أنه لكل فن أساس بل قاعدة لا تتغير، بحيث يصدر الإبداع منها فلا مجال لمحاولة التخلص من هذا الأساس، ففي التصوير الموسيقي نجد الأساس الصوتي هو المينور و الماجور اللّذان يعدان البنية الأساسية للموسيقى (١)

و مهما تغير الإيقاع الموسيقي، يبقى دائما يحتفظ بالنمط الأوّلي، لا يمكننا إذن، تحديد مفهوم مصطلح ما في إطار فن معين دون الإلتفات إلى النمط الأولي.

و في التصوير الأدبي سواء شعرا كان أو نثرا، نجد المبدع يستعمل الكلمات التي صوّرها القدماء، تبعا لكل صوت منطوق، ليشكل صورة بطريقة منقولة عن واقعه أو محيطه، لتختلط بإيديولوجيته، و بفلسفته و إنتمائه الإجتماعي، فكل مبدع ينتج صورا أدبية مختلفة، لكن مادتها واحدة هي الكلمات.

إن القصة تولدت عن الملحمة، لكنها نمط جديد من التشكيل اللغوي، غير أن التصوير في كلا النمطين له نفس الأواليات و هو وجود الشخوص، الحدث، الحوار، العقدة، الحل.

و في التصوير المسرحي نجد أشكالا تصويرية أخرى، الدراما، الكوميديا و التراجيديا، فهي تختلف في طريقة التصوير، لكنها تنهل من مادة أوالية واحدة هي العناصر المسرحية المتأصلة، فكلها تهتم بتصوير الناحية النفسية و العقلية و الخلقية، إذن، لا مجال لتحديد مفهوم الصورة في منآى عن أواليات الأدب.

ففي محاولة فراي تحديد مفهوم الصورة، إنطلاقا من أواليات الأدب، نجد حنا عبود يتحدث عن مرجعية الأدب، وفق رؤية فراي بقوله : « ثمّة مرجعية للشعر، أي الأدب بمختلف فنونه و أنواعه. هذه المرجعية تشكل نسقا أو نظاما، أو تشكيلة، أو بنية أساسية كانت و ما زالت و ستبقى » (٢).

بما أن للأدب مرجعيته، فإن للصورة مرجعيتها كذلك، التي تشكل بنيتها الأساسية، فما هي هذه البنية يا ترى ؟

يرى فراي أن البنية الأساسية للأدب هي الميثة، عندما يجعل الكوميديا تنحدر من ميثة الربيع، و الرومانس ينحدر من ميثة الصيف، و التصوير الهجائي ينحدر من ميثة الشتاء

---

(١)- ينظر : فراي، نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ص٢٣، ٢٤.

(٢)- المرجع نفسه، مقدمة المترجم، ص١١.

أما التصويرالتراجيدي، فينحدر من ميتة الخريف (١).
إن الصورة مهما حاول الباحثون تحديد مفهوم لها، فإنهم لن يتمكنوا من ذلك دون اللّجوء إلى أواليات الصورة و هي الأسطورة.
بما أن الصورة جزء من الأدب، الذي مرجعيته الأسطورة، و التي تشكلت من الميثة، فإن الصورة تحمل في طياتها عناصر الميثة (الأسطورة)، فالصورة، إذن، أسطورية مهما تراءت للمتلقي جديدة في كل إبداع.
و لكي يثبت فراي أن الصورة تشكلت من الميثات و كل تصوير في الأدب بأنواعه له علاقة بالميثات أو بدايتة كانت أسطورية، يرى أنه لدينا أربعة فصول، و لكل فصل ميثة، نحصل، إذن على أربع ميثات، ميثة الربيع التي يقابلها التصوير الكوميدي، ميثة الصيف التي يقابلها لتصوير الرومنسي، ميثة الشتاء التي يقابلهــا التصويـر الشعــري و الهجائي و ميثة الخريف التي يقابها التصوير التراجيدي (٢).
إن ما نعرفه حاليا من أنواع الأدب، لا يعدو جديدا، و إنما إنحدر من الميثات، كذلك الصورة التي يشكلها ذهن المبدع الحديث، ليست جديدة و إنما لها جذورها الضاربة في أعماق الأساطير.
بما أن الميثات قائمة على تصوير الواقع بعد تحويله إلى معتقد و فق ذهنية الإنسان القديم، و إنها غذاء الأدب، و بما أن الصورة هي البنية الأساسية للأدب، فإنها تحمل مفهوم الميثة أو الأسطورة. يقول فراي : « و لهذا فإن المبادىء البنيوية للأدب وثيقة الصلة بالميثولوجيا » (٣).
إنه يحاول دائما التأكيد، بأن كل أنواع الأدب تنصب في بوتقـة واحـدة هـي الأسطــورة، و مهما تغيرت الشخصيات في الروايات الجديدة، فإنها تظل تحتفظ بسمات الشخصيات الأسطورية.
هناك، إذن، صورة مركزية، أو أنماط أوالية و كل أشكال الأدب التي إنحدرت من الأساطير و الميثات، هي في النهاية لها نتيجة واحدة مع بعض التغيير و لا توجد صور جديدة في الأدب،و إنما نجد صورا منبثقة من الأساطير مع بعض التغيرات.
رأينا أنه لا يمكننا الإستغناء عن أعمال " ســي دي لويــس "، في محاولته تحديد مفهــوم

(١)- ينظر : فراي، نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ص٢٣، ٩٠، ١١٣، ١٣٣.
(٢)- ينظر : المرجع نفسه، ص٢٣، ٩٠، ١١٣، ١٣٣.
(٣)- المرجع نفسه، ص٢٦.

للصورة، لذا قمنا بتحليل أقواله.

و الشيء الملاحظ في بحث لويس فيما يخص الصورة، أنه يورد لنا عدّة مفاهيم لها محاولا تقديم مفهوم شامل يوضّح لنا ماهية الصورة، فكلما أورد مفهوما لها أدرك أنّه قاصر عن تحديد ماهيتها تحديدا كاملا.

يرى لويس أن أول ما يلفت إنتباهنا في الصورة هو أنها تشكيل لغوي، لذا نجده يقول : « إنها في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات » (١).

ثم يواصل تحديده لمفهوم الصورة مبينا عدم إقتناعه بالتعريف الأول، أي أنه ناقص.

إن الصورة في نظر لويس تعكس الواقع، و لكن ليس بطريقة آلية، بل يسهم المجاز من تشبيه و إستعارة في تكييف الواقع بخلق علائق جديدة بين عناصر واقعية، يسهم الخيال إلى حد كبير في إنتاجها، يقول : « إن كل صورة شعرية كذلك إلى حد ما مجازية »(٢)

بعدها يتعرض إلى جانب آخر من الصورة، هو أن كل حاسة تسهم في خلق الصورة، غير أن حاسة الرؤية تشترك فيها كل الحواس و ذلك في قوله : « إنّ الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية، (...) و لكن من الواضح أن الصورة يمكن أنّ تستقى من الحواس الأخرى أكثر من إستقائها من النظر» (٣).

إن للصورة القدرة على إضفاء طابع حسي مرئي على المشاهد التي تحملها. و الملاحظ أن لويس يتجاوز ما قاله في البداية، عن كون الصورة عبارة عن رسم قوامه الكلمات، بدليل أن خلق صور حسية بواسطة الكلمات، مهمة لا تقتصر على الشاعر أو الروائي، بل هي أوسع من ذلك، إذ بإمكان الصّحفي أن يخلق صورة حسية بالكلمات. لذا يستدرك لويس فيما بعد ليصحح ما قاله فيما يلي : « إن الصورة الشعرية هي رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس و العاطفة» (٤).

يضيف، إذن، شيئا إلى مفهوم الصورة، في أنها تشع بالإحساس و العاطفة.

(١)- سي دس لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، مراجعة عناد غزوات إسماعيل، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية ١٩٨٢، ص٢١.

(٢)- المرجع نفسه، ص٢١.

(٣)- المرجع نفسه، ص٢١.

(٤)- المرجع نفسه، ص٢٣.

إلى هنا عالج لويس عدة جوانب في الصورة، محاولا تحديد مفهوم لها، إستخلصناه فيما يلي : أنّ الصورة مادتها اللغة، تعكس الواقع بطريقة متقنة، تخلق روابط جديدة بين حقائق واقعية بإستخدام المجاز، مشحونة بإحساس أو عاطفة شعرية خاصة تنساب نحو القارىء (١).
إن الأسطورة غذاء الأدب، لذا نجد لويس يلتفت إلى هذا الجانب المهم في تكوين الصورة.
و إن الصورة كذلك هي عبارة عن أسطورة أنتجها الوعي الإجتماعي، لذا نـجده يقول : « الصورة الشعرية هي أسطورة الفرد (...) فالأسطورة الشعرية خلقت عن وعي جماعي، و ترجع الصورة الشعرية إلى ذلك الوعي في مشروعيتها » (٢).
نفهم من هذا أن المبدع أثناء تشكيله الصورة، يستحضر ما أنتجه الوعي الجماعي، بمعنى أن الأسطورة تتدخل في تكوين الصورة. فالمبدع يلجأ إلى إستعارة ما خزّنه الذّهن البدائي ليشحنها بالدلالة.
كما أنه و إن كان وحيدا أثناء الخلق الشعري فإنه يشعر بأنه يجب أن يكون منتميا إلى الجماعة حتى مع الأموات : « فالصورة الشعرية هي العقل الإنساني الهادف لإيجاد صلة مع كل ما هو حي أو كان حيا » (٣).
و يدرج لنا لويس قولا لـ : E. S. DALLAS و هو أول ناقد يستخدم تعبير اللاوعي على النحو الذي عرفه فرويد، يقول : « إنّ إنتاج الصورة الشعرية يرجع بشكل عام إلى عمل العقل في عتمة اللاوعي » (٤). بمعنى أن الصورة الشعرية لاواعية.
إن لويس يسقط مفهوم الرمزيّة (٥)، بحجة أن كل متلق له إستجابته الخاصة عند تلقيه الصورة تبعا لتجربته الشخصية.
كما لاحظنا من خلال الدراسات التي أقامها لويس، حول الصورة، أن العوامل التي أسهمت في تشكيل الصورة متشابكة و كثيرة، و هذا أدى إلى خلق صعوبة في تحديد مفهوم واحد لها.
و تتخذ جل الدراسات الحديثة حول موضوع الصورة، البعد النفسي قاعدة لها.

---

(١)- ينظر : لويس، الصورة الشعرية، ص٢٦.

(٢)- المرجع نفسه، ص٣٧.

(٣)- المرجع نفسه، ص٤٠.

(٤)- المرجع نفسه، ص٤٣

(٥)- الرمزية : هي أسلوب من التصوير غير المباشر و المجازي، أنظر ملحق المصطلحات.

فيحاول بذلك كل باحث، تحديد مفهوم الصورة متخذا الوجهة النفسية بطريقة أو بأخرى.
هكذا بدأ نظر النقاد ينصرف إلى نقد الصورة متخذين المنهج النفسي أساسا لهم، بمعنى إظهار علاقة الأشياء المصورة و صلتها بحالة المبدع اللاواعية.
إن تأثير علم النفس على علم الأدب، ترك بصماته واضحة على المفهوم الحديث للصورة، إذ نجد روّاد الإتجاه النفسي في النقد الأدبي يحمّلون الصورة مفهوما آخر يزيد في تعقيد ماهيتها، و على رأسهم سيغموند فرويد يقول : « أن الرمزية ليست خاصة من خواص الأحلام، بل من خواص التفكير اللاشعوري (...) نقتصرها هنا على القول بإن التصوير بوساطة الرمز يدخل في عداد مناهج التصوير غير المباشر » (١).
إنه يصرح بأن تشكيل الصورة من مهام اللاشعور، الذي ينتج صورا رمزية مختلفة، و هذا ما يؤكده عز الدين إسماعيل في دراسته لمقولات فرويد في قوله : « إن الصورة الشعرية رمز (٢) مصدره اللاشعور » (٣)
و قد إستفاد لاكان من هذا عندما أسند مهمة تشكيل الصورة إلى اللاوعي في إطار عمليتين أساسيتين
الصورة ببساطة عند فرويد لاواعية، و الدراسات المستفيظة التي أقامها في مجال التحليل النفسي، تبين مدى إسهام اللاوعي في تكوين الصورة.
هكذا فتح فرويد المجال واسعا أمام علماء النفس و الباحثين في مجال النقد الأدبي، من أجل البحث المستمر، بغية التوصّل إلى تحديد مفهوم متكامل للصورة.
فكان المفهوم الأول بناءا على مبادىء نفسية يحددها على أنها لاواعية، أي أنّ المبدع يشكل صورة إنطلاقا مما يخزنه لاوعيه بعدها توسعت الدراسات النفسية للأدب، فحظيت الصورة بالإهتمام الكبير، إذ تم تحديد تعاريف أخرى تحاول قدر الإمكان القبض على مفهوم الصورة بل تطويرها. ومن بين من أسهموا في ذلك الناقد نورمان فريد مان الذي يحدد مفهومه للصورة مما يلي :
إنّ الصورة لا تتشكل بصفة عشوائية، وإنما بعد أن يحصل التأثير بين ذهن المبدع

(١)- سيغموند فرويد، تفسير الأحلام، ترجمة مصطفى صفوان، راجعه مصطفى زيور، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١، ص٣٥٨.
(٢)- الرمز : يطلق على موضوع مرئي يمثل تشابها غير مرئي، أنظر ملحق المصطلحات.
(٣)- عزالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة و دار الثقافة، بيروت (دت) ص٧٤

و العمل الفني مع فهمه له (١)، كيف ذلك ؟

سنقوم بتحليل ما أدلى به فريدمان لتوضيح فكرته في محاولة ضبط مفهوم الصورة إنطلاقا من خلفية نفسية.

لدينا : الذهن / المبدع / العمل الفني / الفهم أو الإدراك.

إنّ للذهن و ظيفتين، وظيفة الإستقبال للمدركات المتجهة من الخارج إلى الداخل، و وضيفة الإنتاج تحت تأثير عوامل أخرى.

أما المبدع فهو ذلك الإنسان المحمّل بطاقة الإنتاج في مختلف الميادين. و العمل الفني أو الفن فنعتبره جزءا من الوعي الإجتماعي الكلي، كما أنه ميدان واسع و الأدب جزء منه، الذي يحمل بين طياته أقساما و أنواعا من بينها الشعر.

أما الفهم فما هو إلاّ الإدراك تحت سلطة الوعي، و بما أننا بصدد دراسة الصورة في الشعر، إرتأينا أن نورد مثلا لا يخرج عن نطاق الشعر.

بعد تحليلنا للمصطلحات التالية : الذهن، المبدع، العمل الفني، الفهم، سنطبق ما قاله فريدمان على شاعر كالسيّاب، لأن شعره هو مادة دراستنا في هذا البحث، و ذلك حتى نتمكن من إدراك ما أراد قوله فرديمان.

إن السيّاب شاعر عرف بإنتاجه الشعري، و الدليل على ذلك الدواوين المنشورة، منها ديوان " أنشودة المطر"، إلى هنا يمكننا طرح السؤال : لماذا لم يتّجه السيّاب نحو تشكيل الصورة بإستخدام أداة الرسم الريشة ؟

إن ذهن السيّاب، وقع تحت تأثير الأدب، و بالأخص الشعر و ولع به، هذا أدّى به إلى الخوض في أعماق الشعر في محاولة فهم مكنوناته و إستيعاب قواعده و قوانينه. بعد حصول التفاعل بين ذهن السيّاب و الشعر بكل ما يحتويه من مجال الشعر، كما يحدد فريدمان مفهوما للصورة إنطلاقا من تقسيمها إلى عدة أنواع تبعا لعمل الحواس، فكل حاسة تسهم في إنتاج نوع من الصور، الصورة، إذن، هي نتاج عمل الحواس (٢).

و إنطلاقا من ملاحظة و تحليل شعر شاعر معين، و شعر عصر معين، حمّل فريدمان

---

(١)- ينظر : نورمان فريدمان، الصورة الفنية، مقال ترجمة الدكتور جابرعصفور، مجلة الأديب المعاصر، القاهرة ١٩٧٦، ع١٦، ص٣٦ و ما بعدها.

(٢)- ينظر : المرجع نفسه، ص٣٣ و ما بعدها.

الصورة مفهوما آخر زادها تعقيدا. فإذا تكررت الصورة أصبحت تحمل سمة الرمز، فقد تؤثر حادثة ما في نفسية الشاعر، نجده و بطريقة لاواعية يكرر الصورة الواحدة في عدّة قصائد. و لا تتكرر الصورة على مستوى حياة الشاعر، بل على مستوى حياة أمّة بعينها. فهناك صورا إبتدعها الخيال البدائي لتصبح صورا نمطية، تتوارثها الأجيال، فبمجرّد تلقيها، يتبادر إلى ذهن المتلقي معنى متفق عليه (١).

و بناءا على هذا و جد فريدمان، أن الصورة تستحق أن تحمل مفهوم الرمزية، إن فريدمان قام بالبحث في مرجعية الصورة من حيث أصولها و منابعها، و وجد أن الصورة تحمل في طياتها المعتقدات و الشعائر الدينية و كذا الأساطير و تكرارها في الشعر يحوّلها إلى رمز (٢).

و بما ان الصورة جزء من الأدب، بل هي بنيته الأساسية، فإنها كذلك مهما بدت للمتلقي في كل مرة تشكيلا جديدا فإنها مشكلة من مادة واحدة ضاربة في الأساطير أهّلها لتحمل مفهوم الرمزية.

و يحاول زكي مبارك، أن يورد لنا مفهوما جامعا نوعا ما لما نجده عند النقاد المحدثين، يقول : « هي أثر الشاعر المفلق، الذي يصف المرئيات، و صفا يجعل قارىء شعره ما يدري أيقرأ قصيدة مسطورة، أم يشاهد منظرا من مناظر الوجود، والذي يصف الوجدانيات و صفا يخيل للقارىء أنه يناجي نفسه، و يحاور ضميره و أنه يقرأ قطعة مختارة لشاعر مجيد » (٣).

من خلال هذا القول، يتبين لنا أن الدراسات الحديثة للصورة متأثرة بما وصل إليه علم النفس.

إرتأينا قبل أن نتعرض بالتحليل و الدراسة، لما جاء به لاكان، فيما يخصّ موضوع الصورة، أن ندرج بعضا من آراء غاستون باشلار حول مفهوم الصورة، لأننا لاحظنا أن لاكان أخذ عن باشلار الكثير.

إن باشلار في محاولته تحديد مفهوم الصورة، يعقد علاقة بين المكانية و الصورة.

---

(١)- ينظر : نورمان فريدمان، الصورة الفنية، ص٤٨ و ما بعدها

(٢)- ينظر : المرجع نفسه، ص٤٨ و ما بعدها.

(٣)- زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، (د. دار النشر)، القاهرة ١٩٣٦، ص٦٢.

يرى باشلار أن : « العمل الأدبي حين يفتقد المكانية فهو يفقد خصوصيته و بالتالي أصالته » (١).
و بما أن الصورة، هي بنية الأدب، فإنها تحمل لنا مفهوم المكان الذي يضفي عليها خصوصيتها و أصالتها. يمكننا، في هذا الصدد طرح السؤال : ما هو المكان الذي يتحدث عنه باشلار في الصورة ؟ و لماذا يربطها به ؟

لا يمكن للمرء التخلص أبدا من ذكريات الطفولة، التي تبقى بصماتها واضحة على تصرفاته و أعماله. و لذلك يرى باشلار، أن الصورة تحمل لنا بين طياتها علامات المكان الأليف، إنه بيت الطفولة الذي و لدنا فيه.

إن باشلار يؤكد، أن لا مجال لمحاولة تحديد مفهوم للصورة، في منأى عن البيت الأوّل، الذي نشأنا فيه، فنحن و لدنا و نشأنا في بيت الطفولة، و كلّ أحلامنا مارسناها فيه، و خيالنا تمّ تشكيله في هذا البيت لا في مكان آخر. و بما أن الخيال عنصر فعّال في تشكيل صورنا، فإنه يتشكل في المكان الأوّل المليء بالأحلام و بالخيال اللامتناهي، الذي ننهل منه لتشكيل صورنا، فالصورة المشكلة في ذهن المبدع، تحمل ميزات المكان الأليف، فبمجرد تلقيها، نحس أننا بصدد رؤية بيتنا بكل أركانه و زواياه، فتنبعث فينا ذكريات بيت الطفولة (٢)

الخيال، إذن، يتشكل في المكان الأول، بيت الطفولة، و هو عنصر فعال و أساسي في تشكيل الصورة، هذه الأخيرة تحمل لنا سمات المكان الأليف، الذي عاشه المبدع، فلا يمكننا التخلص من بيت الطفولة.

إذا كان الشاعر مثلا، في مقام وصف حجرة، فإن المتلقي يتوقف هنيهة عند القراءة، لترتسم في ذهنه، الحجرة التي ولد و نشأ فيها، يقول باشلار : « أن نقرأ الشعر يعني أساسا أن نمارس أحلام اليقظة » (٣).

يرى باشلار أنّه في لحظة تلقي الإبداع، يحدث إتصال بين المبدع و المتلقي، و الصورة هي التي تسهم في نجاح هذا الإتصال، لأنّها تحمل لنا سمات بيت طفولة المبدع، الغني بالأحلام و الخيال المشكل فيه. فالمتلقي، بمجرد قراءته الإبداع الشعري، ترتسم في ذاكرته سمات بيته الذي نشأ فيه. و هذا ما يسمى بتعليق القراءة.

---

(١)- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت ١٩٨٤، مقدمة المترجم، ص٠٥-٠٦.

(٢)- ينظر : المرجع نفسه، ص٣٥ و ما بعدها.

(٣)- المرجع نفسه، ص٤٥.

يقول باشلار : « إن جميع الصور الفنية الكبرى، تمتلك عبر التاريخ بعض العناصر الثابتة و خاصة صورة بيت الطفولة » (١).

يريد باشلار أن يوضح لنا بأن صورة البيت الأول، بكل ما يحتويه، هي خاصة ثابتة في الصورة الفنية الكبرى، كالصورة التي نجدها في مطلع قصائد شعر ما قبل الإسلام، وهي البكاء على الأطلال، الذي يتم فيه المرور على آثار بيت الطفولة ثمّ يتذكر الشاعر المرأة الحبيبة (٢).

إن للصورة موضوعها، و باشلار يرى أنّه لا يتحدد الموضوع إلاّ من خلال : « وعينا به و معايشتنا له » (٣).

و بيت الطفولة، هو عبارة عن موضوع له حيّزه المكاني، عشناه بوعي قصدي، أسهم في إنتاج صورنا.

إن باشلار يحدد مفهوما للصورة، طبقا لمنهجه الظاهراتي، يقول : « الصورة الشعرية هي بروز متوثب و مفاجئ على سطح النفس و للآن لم تدرس بشكل وافٍ الأسباب النّفسية الثانوية لهذا البروز المفاجئ» (٤).

نجد باشلار يسقط مبدأ السببية عن إنتاج الصور، بمعنى أن الصورة الظاهرة للعيان، ليس سبب تشكيلها، هو ما خزّنه العقل الباطن من نمط أولي للصورة. كما أن باشلار ينفي أن تكون الصورة نتاج دوافع توجد في أعماق الذات أو أصداء الماضي و ذلك في قوله : « إن الصورة الشعرية لا تخضع لإندفاع داخلي، و ليست صدى للماضي » (٥).

إن العقل الباطن و الإندفاعات الداخلية، و صدى الماضي، كل هذا له علاقة بالذات، لذا نجد باشلار يرى أنّه لفهم جوهر الصورة و تحديد مفهومها يجب عدم إحالتها على الذات بما أن باشلار ينطلق من منهج ظاهراتي في تحديد مفهوم الصورة، فإنه يرى بأن المتلقي للشعر بصوره المختلفة، يعيش تجربة الشاعر، إنه يعيش قوة الخلق الكامل، المنظم، يمكننا، إذن، تحديد مفهوم الصورة من خلال تأثر المتلقي بها، فالصورة وفق رؤية باشلار

(١)- غاستون باشلار، جماليات المكان، مقدمة المترجم، ص٠٨.

(٢)- ينظر : المرجع نفسه، مقدمة المترجم، ص٠٨.

(٣)- المرجع نفسه، مقدمة المترجم، ص١١.

(٤)- المرجع نفسه، ص١٧.

(٥)- المرجع نفسه، ص١٧.

تنتقل ملكيتها من المبدع إلى المتلقي و ذلك عند تلقيها، لكن كيف ذلك ؟

إن المتلقي يتفاعل مع الصورة الشعرية و ينتابه إحساس بقدرته على خلق مثل هذه الصورة. و في هذا الصدد يقول باشلار : « إن الصورة تصبح وجودا جديدا في لغتي، تعبر عني بتحويلي أنا إلى ما تعبّر عنه. هنا يخلق التعبير الوجود » (١).

و يواصل باشلار حديثه عن الصورة بقوله : « إذا كانت تعتبر أصل الوعي فهي تشير إلى ظاهريته » (٢).

إن المحلل النفسي يهمه ماضي الشاعر، الذي عاش المأساة، لكن الظاهراتي عكسه تماما، فمهمته، هي معالجة الصورة الشعرية، ظاهراتيا دون اللجوء إلى الماضي التعس، فالظاهراتي لا يحتاج إلى إقامة دراسة حول معاناة الشاعر الماضية، ليعيش لذة السعادة القائمة في شعره، بل يتعامل مع الكلمة الناطقة و الصورة القائمة الحيّة.

إن الظاهراتي يعيش حلاوة الشعر، مهما كانت درجة المأساة التي عاشها الشاعر لأن : « الشعر يمتلك هناءته الخالصة مهما كان حجم المأساة التي يصورها » (٣).

يتحدث باشلار عن نقائص التحليل النفسي، و يحاول الإبتعاد عنه، محتفظا ببعض مبادئه، يقول : « و هكذا إن التحليل النفسي للعمل الفني يبعد بالفن عن غرضه و يحوّله إلى منطقة المشكلات الإنسانية العامة » (٤)، و الشيء نفسه نجده مع لاكان.

إن باشلار، يحاول إدخال إستجابة المتلقي في تحديد مفهوم الصورة، كما أنّه يلغي الماضي، و يواجه المستقبل، فالخيال الذي هو عنصر فعّال في تشكيل الصورة و فق رؤية باشلار، يفصلنا عن الواقع و الماضي و يواجه المستقبل.

و في حديث باشلار عن ملامح الألفة التي نلمسها في الشعر يقول : « إنّنا نلمس العمق الشعري النهائي للبيت خلال الشعر – ربما أكثر من الذكريات » (٥).

نفهم مما قاله باشلار سابقا، أن المكان الأليف عنصر أساسي، تنبني عليه الصورة، لذا فإن كل الصور مهما كانت المأساة التي عاشها الشاعر فهي تحمل معنى الهناءة و السعادة

(١)- باشلار، جماليات المكان، ص٢٢.

(٢)- المرجع نفسه، ص٢٦.

(٣)- المرجع نفسه، ص٢٧.

(٤)- المرجع نفسه، ص٢٨.

(٥)- المرجع نفسه، ص٣٧.

و صورة بيت الطفولة مكان ثابت في الصورة الشعرية عند باشلار.
إن باشلار يسقط مبدأ الموضوعية، عن التشكيل الصوري، فالمبدع لا يترجم ما خزّنه لاوعيه، من ذكريات الطفولة، ترجمة حرفية، بل يقوم بتكييفه، حيث يقول : « ما هو خفي لا يمكن أن يمتلك موضوعية مطلقة. و في هذا المجال، نحن نكيّف عالم أحلام اليقظة و لكننا لا نخلقه » (١).

### ٣. جاك لاكان و مفهوم الصورة :

نتحدث الآن عن إفتراضات جاك لاكان، التي أوردها في كتابات I و كتابات II.
إن لاكان يساند ما ذهب إليه فرويد، بأن أساس الإبداع الأدبي، هو اللاوعي، كما توصل إلى أنه أثناء القيام بعملية التحليل للنتاج الشعري، لا بدّ أن نحلل ميول أجزائه، و بالتالي يدخل التشكيل اللّغوي عالم اللاوعي.
الصورة عند لاكان، هي نتاج عمليتين أساسيتين، تتسمان بالتعقيد، يقوم بهما اللاوعي بشكل دائري و في إتجاه واحد، فاللاوعي يقوم بعملية بناء الصورة، أي خلق مدلول مفترض، هذا الإفتراض يمنحه مفهوم الجدّة و لاكان يركز على هذه الفكرة.
و قبل الحديث عن العمليتين الأساسيتين في إنتاج الصورة، يجدر بنا توضيح بعض الأفكار التي يتحدث عنها لاكان في كتابات II، و التي تسهم في توضيح مفهوم الصورة، و كيفية تشكيلها، و العناصر الأساسية التي تعدّ ركيزة الصورة و ذلك وفق هذا المخطط : ( مخطط "١").

---

(١)- باشلار، جماليات المكان، ص٤٢.

فعل الكلام (L’effet de language)

هو السبب الذي أدخل في الذات (Sujet)

هذا السبب هو الدال٢ الموجود في الذات

هذا الدال٢ يخفي الذات التي تساوي الصفر (قطعا لا شيء)
في حالة غياب الدال٢.

الدال٢ لن يظهر لنا إلا بوجود دال١

الدال١ ينتج داخل الآخر (الكبير)

**مخطـــط "١"**

نلاحظ، إذن، وجود علاقة إستلزامية، بين ثلاثة عناصر جدّ أساسية في تركيب الصورة و هي : الذات (Sujet)، الدال٢ وهو عبارة عن الدال الأصلي المتخفي، و الذي يظهر بفضل دال آخر، الدال١، إنه الدال الإستعاري أو اللفظة التلميحية التي تساعدنا وتسهل علينا الكشف عن الدال الأصلي.

هكذا، إذن، يظهر الدال الأصلي٢ بدافع الرغبة (١) بواسطة دال١ في الصورة من أجل أن تثبت الذات و جودها في الواقع.

كما نجد أن السببية، هي التي تضع الذات تحت فعل الدال (٢).

إن الذات كانت قطعا لا شيء، لكن هذا اللاشيء يتماسك بحضوره، عن طريق الإستدعاء

---

(١)- الرغبة : إنها أحد قطبي الصراع الدفاعي في المفهوم الدينامي الفرويدي، أنظر ملحق المصطلحات.

لدال ثان في الآخر (١).

فعل الكلام حينما يولد من الإنقسام الأصلي للذات، فإن الذات تترجم زمنية دالية في الحركة الأولى و تسمى (Fading) (٢). لكن في الحركة الزمنية الثانية تأخذ الرغبة مكانها من إنقسام الدالة، أين تنجز الكناية (Metonymie) و الآنية التي تسمى (تاريخ) و التي سجلت في (Fading) (٣).

و الآن سنقوم بعرض مسار العمليتين الأساسيتين، اللتين يقوم بهما اللاوعي، لنتمكن من إستنتاج المفهوم الذي حدده لاكان للصورة، و الجديد الذي يضيفه بإفتراضاته.

يقول لاكان : « اللاوعي بين الذات و الآخر هو إنفصامهما نجد ذلك يقود العمليتين الأساسيتين، أين تتكون سببية الذات، هاتان العمليتان تنتظمان بواسطة علاقة دائرية، لكن غير تبادلية » (٤).

إن هاتين العمليتين، تستحقان كثيرا من التركيز و الدقة.

**العملية الأولى** : يدعوها لاكان بـ : الإغتراب (Alienation) إنها فعل الذات، في حقل الموضوعات، ينشأ سجل الدال مما يمثله دال الذات بالنسبة إلى دال آخر، إنها بنية الحلم و الهفوة و النكتة و كل أشكال اللاوعي، و هي التي تشرح كذلك الإنقسام الأصلي للذات.

إن "Vel" (٥)، هو التركيب المنطقي في هذه العملية، الذي يجب تحويله إلى دالة رياضية، بحيث يفرض إختياره للكلمات و إقصائها، دوره محدد، إذن، في الإحتفاظ و الإقصاء للكلمات (٦).

قد يبدو إقتراح لاكان حول مفهوم الصورة غامضا بعض الشيء، لذا إرتأينا تحليله.

إن الذات (Sujet)، التي يخفيها الدال٢، يتم صنعها في هذه المرحلة، بحيث تعرف إنقساما أصليا، عندما يخلقها المبدع، و يتصدر عملية إنقسام الذات، التركيب المنطقي للصورة الذي يعتبره لاكان بنية "Vel"، و يصطلح عليه لاكان هنا

---

(١)- الآخر : له علاقة بتكوين الذات، و له عدة مفاهيم، أنظر ملحق المصطلحات.

(٢)- Fading، هو تلاشي الصوت.

(٣)- ينظر : Jacques Lacan, Ecrits II, Edition du seuil,France, 1971 P200.

(٤)- لاكان، كتابات II، ص٢٠٥.

(٥)- Vel : رمز إستخدمه لاكان و يقصد به العنصر المسؤول عن إختيار الكلمات أو إقصائها أثناء التشكيل الصوري.

(٦)- ينظر المصدر نفسه، ص٢٠٥، ٢٠٦.

بـ Vel d'Alienation، إن Vel حسب لاكان يقوم بعمليتي التكثيف (١) تارة و الإزاحة (٢) تارة أخرى.

إن لاكان تأثر بما نادى به روّاد الشعر الحديث من وجوب تحقيق الحرية في الإبداع الشعري، فعمد إلى تجسيد مبدأ الحرية في مسار عمل اللاوعي، و بالتحديد حرية Vel في الإحتفاظ أو إقصاء الكلمات.

فإذا كانت العلاقة قائمة بين كلمتين مثل : الحرية أو الموت، بمعنى الإحتفاظ بالحياة أو رفض الموت، يصطلح على هذا بـ Sic aut non أي : الحرية أو الموت، في هذه الحالة يعجز Vel d'alienation على إقصاء الحرية أو الموت، هذا العجز يؤدي إلى خلق الجمع المنطقي أي Vel de la réunion logique، الذي يعادل Sic et non، هكذا يصبح التركيب اللغوي كالتالي : " لم يبق إلا حرية الموت ".

و في حقل المعنى قد يحدث تحول في دلالة الذات المصنوعة، و هذا من قبل Vel، أحد المعاني (Vel d'un certain sens)، أما إذا إحتفظت الذات بمعناها يأتيها اللامعنى، يتحول عندئذ إلى دال و الذي ينتمي إلى حقل الآخر، بالرغم من أنه يعتبر كسوف الذات (٣).

هكذا يتشكل الجزء الأول للصورة، إذ يتم صنع المعنى تحت جهود Vel الذي يتلقى أحد المعاني، بحيث يحتفظ بهذا المعنى أو يحوّله فيعطيه شكلا لغويا آخر.

نظن أن Vel الذي تحدث عنه لاكان و بيّن إسهامه في عملية تشكيل الصورة، تحت عمل اللاوعي، لا يحقق للصورة أدبيتها و جماليتها، إلا بعد حدوث سير العملية الثانية، دائما تحت عمل اللاوعي و قبل أن نوضّح كيفية سير العملية الثانية، نلفت الإنتباه إلى أن التشكيل اللغوي للصورة قد يتم في المرحلة الأولى، كما نلاحظ بأن لاكان يسند ثلاث مهام لـ Vel، فعندما يعجز في المهمة الأولى التي سماها بـ Alienation، يسند إليه مهمة أخرى تدعى بالجمع المنطقي (Vel de la réunion, logique) ثم في حالة حدوث تحول الذات يسند إليه مهمة إختيار أحد المعاني التي سماها لاكان بـ : " Vel d'un certain sens ".

إن التركيب اللغوي، يصنع لنا المعنى تحت تأثير Vel، إلى هنا تم تشكيل المرحلة الأولى للصورة (التركيب اللغوي + المعنى الحقيقي) و قد لاحظنا أن لاكان يجعل من الصورة

---

(١)- التكثيف : إنه أحد النماذج الأساسية لعمل العمليات اللاواعية، أنظر ملحق المصطلحات.

(٢)- الإزاحة : أو النقل أو الإبدال و هي ميكانيزم نفسي، أنظر ملحق المصطلحات.

(٣)- ينظر : لاكان، كتابات II، ص٢٠٧.

تركيبا غير مألوف، لأننا في التركيب المألوف، الإعلام مثلا نكتفي بالتشكيل اللغوي + المعنى الحقيقي لهذا التركيب.

نفهم من هذا أن لاكان يجعل للصورة ميزة خاصة، إنها في رأينا عنصر الجمالية، الذي يتحقق بفضل أساليب معينة خاصّة الإستعارة، إستعارة معنى آخر، الذي يسهم في خلق علاقة جديدة تجسد خصوصية الصورة، و نسمي هذا، معنى المعنى للتركيب اللغوي و يتحقق هذا في العملية الثانية .

__العملية الثانية__ :

و يطلق عليها لاكان مصطلح الإنفصال (Séparation) (١) أين تغلق سببية الذات (Où se ferme la causation du sujet).

إنّ الشكل المنطقي الذي تغيره جدليا هذه العملية يسمى في المنطق الرمزي بالتقاطع (à-et à-).

هذه الدالة تتطور من الجزء المأخوذ من النقص إلى النقص حيث تجد الذات مقابلها في رغبة الآخر L'Autre بهذا المسلك تتحقق في الفقدان حيث ظهرت لا شعوريا بالنقص الذي تحدثه في الآخر حسب المخطط الذي رسمه فرويد حيث النزوة (٢) الأكثر راديكالية هي نزوة الموت à - ni يستدعي ليملأ ni à أخر (٣).

هكذا يكتمل تشكيل الصورة و ذلك بإكمال النقص الذي أحدثه Vel (البحث عن معنى المعنى).

من هذا المنطلق يتسنّى لنا القول، إن الذات تتحقق في المكان الذي ظهرت فيه لا شعوريا، ففي المرحلة الأولى، الإغتراب (Alienation)، سجّلنا نقصا أنتجه الآخر للصورة، تحت تأثير التركيب المنطقي Vel فكان التركيب اللغوي و المعنوي للصورة ناقصا. و في المرحلة الثانية، يتم البحث عن النقص الذي يكمّل النقص الحاصل في المرحلة الأولى، و يسمّى لاكان النقص الذي يكمل النقص الأوّل بـ "LE" و هو المدلول المفترض،

(١)- Séparation : الإنفصال، يستخدم فرويد هذا المصطلح في إطار نظرية النزوات، أنظر ملحق المصطلحات.

(٢)- النزوة : هي عملية دينامية تتمثل في إندفاعة (شحنة طاقوية و عامل حركية)، أنظر ملحق المصطلحات.

(٣)- ينظر : لاكان، كتابات II، ص٢٠٨.

و قد إستخلصناه من قول لاكان : « Vel يتحول إلى Velle » (١).

بمعنى ان Vel يلتقي بـ LE و يتم التفاعل بينهما. و النقص الذي يملأ النقص يتم في المنطقة الأولى التي تتشكل فيها الصورة مبدئيا.

إن النقص الأول الحاصل في المرحلة الأولى هوعبارة عن التركيب المنطقي Vel الذي لا يحتوي على المدلول المفترض LE و الذي يحقق جمالية الصورة وبإضافة النقص إلى النقص ينتج في رأينا ما يصطلح عليه لاكــان بـ Velle هنا تنتهي العملية الثانية (٢).

هكذا يتم، إذن، في المرحلـة الثانيــة، إكمــال النقـص، الذي يكـوّن أحد أجـزاء الصورة و تصبح هذه الأخيرة مكونة من جزئين. بالعودة إلى المرحلة الأولى، يتم حدوث التفاعل بين الذات المتخفية وراء الدال و نقصها الذي يرجعها إلى نقطة الإنطلاق .

هكذا تخلق الصورة، حسب لاكان، فتتنصل عن ذات المبدع، لقد ولدت كما يولد الجنين من رحم أمّه، و الذي ينفصل عنها ليحقق ذاتيته. و إنفصال الصورة عن مبدعها، يشير إلى محاولة لاكان التعامل مع النص دون العودة إلى مبدعه من أجل تأسيس لاوعي النص الأدبي.

إنطلاقا مما أورده لاكان في كتاب الكتابات Ecrits II، يمكن لنا إستخلاص هذا المخطط (أنظر مخطط ٢) الذي يبين كيفية سير عملية تشكيل الصورة، من أجل تحديد مفهومها، إنه مسار عمل اللاوعي لخلق الصورة. موضحين ذلك بمثال يتعلق بالإستعارة من قصيدة غريب على الخليج لبدر شاكر السيّاب.

---

(١)- لاكان، كتابات II، ص٢٠٨-٢٠٩.

(٢)- ينظرالمصدر نفسه، ص٢٠٩.

**المرحلة (م١ ):** الإغتراب (Alienation)
هنا يتمركز "Vel" الذي يصل إليه
"LE" و يتم التفاعل بينهما ليشكلا (Velle) فتتشكل الصورة

يحدث إنقسام في الذات (Sujet) الذي يظهر لنا من خلال الدال و ذلك كما يلي :
لدينا : الدال١ ← يخفي ذاتا١ (Sujet1)
↓
هذا الدال يظهر دال آخر ثان لذات متحدثة أخرى.
مثال :
دال/الريح —— دال آخر يحمل دلالة التعب (الصراخ)
ذات متخفية ذات متخفية أخرى.
↓
تظهر ذات عوضا عن أخرى لم تكشف بعد بحيث يتدخل "Vel" (التركيب المنطقي للصورة، ليقوم بعمليتي الإقصاء أ و الإحتفاظ بالكلمات و يتم التشكيل اللغوي للصورة محتفظا بمعنى واحد حقيقي، الريح تصفر و يقصي الدوال الأخرى مثل : تهبّ، تزمجر، تعصف و قد إحتفظ Vel بالدال الحقيقي تصفر لقربه دلاليا مما نجده في المرحلة الثانية أين تتحقق جمالية الصورة.
↓
يسجل اللاوعي أثناء تشكيل الصورة نقصا في الذات فعندما تحتفظ الصورة بمعناها الحقيقي يأتيها إنعدام المعنى، نبحث، إذن، عمّا يحقق جمالية الصورة، الإنتقال من المعنى إلى معنى المعنى.

**المرحلة(م٢):**
إنها مرحلة إكمال النقص الحاصل في( م١)، بحيث يتم إقصاء الدال الأصلي (تصفر) و يتم البحث عن معنى المعنى.

و هنا يظهر (LE) المعنى الناقص أو المدلول المفترض و هو الفكرة الجوهرية عند لاكان، بحيث يسير باحثا عن النقص الحاصل في (Vel) ليملآه فيصبح التركيب اللغوي كالتالي :
الريح / تصرخ، هكذا يتم غلق سببية الذات.

مخطط ٢

إن الإنسان عندما يكون في حالة لاواعية (في حالة المرض مثلا)، فإنه يتلفظ بألفاظ و يقوم بأفعال وهمية، قد لا يفهمها الإنسان الواعي، غير المريض.

و لعل لاكان يريد التعامل مع النص و كأنه إنسان يتعرض للمرض (١)، فكيف جسّد لنا لاكان مرض النص ؟

إن الشعر الحديث و المعاصر، يتطابق مع ما جاء به لاكان، بحيث نجد دراسته و إقتراحاته تساير التطوّرات الحاصلة في مفهوم الشعر.

إن الغموض الذي يتميّز به الشعر يعدّ مرضا من أمراض النص. فلفهم النص الغامض، لا بد من التغلغل في لاوعيه.

كما أن غياب علامات الوقف، أو تثبيتها في غير مواقعها يسهم في تغيير معنى النص، و هذا المعنى الجديد يسكن لا وعي النص. يقول لاكان : « إن غياب علامات الوقف هي منبع الغموض، وضعها يثبت المعنى، تبديلها يجدده أو يحوله » (٢).

إن لاكان يرفض اللاوعي الحالم و يؤمن باللاوعي المنضبط الذي يتجسد لنا في الصور

و في حديث لاكان عن الصورة، يتحدث عن النص، و يشبهه بالإنسان المريض، فكما يلحق المرض بالإنسان كذلك يلحق بالنصّ.

لدينا :

| <u>الإنسان بإعتباره كائنا حيا</u> | <u>النص بما فيه التشكيل الصوري</u> |
| --- | --- |
| عندما يكون الإنسان مريضا أي في حالة لاوعي، لا يمكننا فهم كلامه، إلا بالتحليل و الإرتحال عبر لاوعيه | لا يمكن للصورة أن تقدم لنا معنى جاهزا نفهمه بالعودة إلى حياة الشاعر النفسية، بل إنّ اللاّوعي يقوم بتشكيل صورة تتخللها أفعال وهمية، لا يمكننا فهمها إلا بالإرتجال في عالم لاوعي النص لمحاولة القبض على معنى الصورة. |

إن لاكان يحمّل اللاوعي مسؤولية تنظيم المعاني و الكلمات الغامضة.

---

(١)- ينظر : لاكان، كتابات I، ص١٨٣.

(٢)- المصدر نفسه، ص١٩٧.

إن النص تسكن لاوعيه، معان جديدة و شخصيات متحدثة أخرى، فهذا النص بما يحتويه من صور، عرف طريقا إلى الوجود ليكون بدوره أفقا مفتوحا نحو معان جديدة لا يمكننا فهمها و رصدها، إلا بالتغلغل في لا وعي النص، فالصورة المبتدعة، لا تقدم لنا مدلولا جاهزا و إلا فقدت ميزتها الصورية، بل تقدم مدلولا لا يمكننا القبض عليه إلا بالتحليل و التأويل.

الصورة، إذن، هي نتاج عملية معقدة، يتصدرها الإنقسام الأصلي للذات (Sujet)، يقوم بها اللاوعي تحت تأثير عناصر معينة أبرزها "Vel" و الدال١ و الدال٢ و عنصر السببية.

و بفضل مسار عمل اللاوعي، الذي يأخذ على عاتقه إنتاج الصور ، يتم خلق علائق جديدة لمقولات لسانية، تتسم بالمحدودية، فالصورة نتاج تفاعل عنصرين أساسيين ليتم غلق سببية الذات و هما التركيب المنطقي الحقيقي للصورة و المدلول المفترض، الذي يحقق للصورة جماليتها تحت سير عمل اللاوعي.

لقد قمنا إلى حدّ الآن، بعرض الفكرة اللأساسية، التي أدرجها لاكان في كتابات II، من أجل تحديد مفهوم الصورة.

أما الآن، سندرج بعضا من إقتراحاته لتحديد هذا المفهوم بصفة أوسع.

إنطلاقا مما أوضحه لاكان، فيما يخص حديثه عن اللاوعي يمكننا تغطية فجوة أخرى في مفهوم الصورة عنده، يقول لاكان : « اللاوعي هو هذا الجزء من الخطاب الفردي الملموس الغائب تحت تصرّف الذات ليصحح خطاب الذات الواعي المستمر» (١).

من هنا نقول، بما أن الصورة هي نتاج عمل اللاوعي بعناصره و هذا الأخير يحمل حقائق نفسية المبدع (حقيقة الخطاب) فإنها، إذن، تنقل إلينا حقيقة الخطاب الموجه إلينا. كما يمكننا بذلك أن نصطلح عليها في مجملها بالصورة اللاواعية الحقيقية، التي تحمل ذاتا متحدثة لاواعية تسكن بنية النص.

فالشاعر مثلا، عندما يريد التعبير عن فكرة مناقضة للقانون أو الأخلاق، فإن شعوره يكبح عملية التعبير، لذا يتدخل اللاوعي و يخلّصه من هذه الفكرة و إن تمظهرت في صورة غامضة، كما أن الصورة عند لاكان تتميّز بالتحديد و إعادة الخلق، التي تعطي حيوية للغة

---

(١)- لاكان، كتابات II، ص١٣٦.

التي نستعملها.

كما أنّ الصورة تحمل في طياتها عنصر التأثير، الذي يتعلق بالتجربة التي عاشها الشاعر، و هي ليست محاكاة لما يحيط بالمبدع، بل إن اللغة هي الوسيط الذي يعمل على إنتاج الصور.

إننا لا ننظر، إذن، في موجودات الكون لنعبّر أو نخلق صورا بل إن : « ما يخلق عالم الأشياء هو عالم الكلمات تلك الأشياء التي كانت تختلط في الـ hic et NINC (هناوالآن) للكل في عملية التكوّن » (١).

فإنطلاقا من الكلمات التي تبني القصيدة، نستطيع أن نشم رائحة الأشياء التي خزنها لاوعي المبدع، و بالتالي نخلق عالما ماديا في ذهننا.

إن ما لاحظناه هو أن لاكان تحدث في كتابات I، عن عملية تركيب الكلام، و يقسمه إلى مرحلتين أو إلى شبكتين و هذا يبين إتجاهه البنوي.

فالصورة بالإضافة إلى إسهام اللاوعي في عملية تشكيلها، فإن لاكان يستخدم بنية القصيدة كقاعدة ننطلق منها لتفسير و تحليل عملية التشكيل و الإنتاج كما أنه يرى أن الصورة عبارة عن عملية بنوية.

إن الشبكة الأولى هي شبكة الدال، التي تعدّ البنية الزمنية للكلام، بحيث أن كل كلمة تختلف عن الأخرى، هذا هو مبدأ التوزيع الذي ينظّم وحده وظيفة الكلام على مستويات مختلفة (2)

أما الشبكة الثانية فهي شبكة المدلول، التي تعدّ المجموع الآني للخطابات ملموسة النطق التي تؤثر تاريخيا على الشبكة الأولى، هنا الوحدة الدلالية هي المهيمنة.

و الدلالة لا تتحقق إلاّ عن طريق أخذ الأشياء في مجموعها و الدال هو الذي يضمن إرتباط الجميع كمجموعة (3).

نفهم من هذا أنّ ما يجري في اللاوعي من تشكيل الصور، هو بفضل العمليات اللغوية.

نلاحظ أن لاكان في محاولته تحديد مفهوم الصورة، وجد نفسه يتحدث عن عملية الخلق الأدبي، ليتم له القبض على مفهوم الصورة، كما إستخدم بنية النص قاعدة أوّلية ينطلق منها ليتسنّى له الغوص في لاوعي النص، بحيث يقترح مرحلتين تتشكل الصورة من

(١)- لاكان، كتابات II، ص.155

(٢)- ينظر : لاكان، كتابات I ، ص٢٢٣.

(٣)- المصدر نفسه، ص٢٢٤.

خلالهما. فتحديد مفهوم الصورة عند لاكان، يتم بعد تحليله الأعمال الأدبية.

إنطلاقا من إقتراحات لاكان فيما يخص الصورة و مفهومها، يمكننا القول، إنه يؤمن بالبعد اللاواعي للصورة و بالتالي لم يتنصل نهائيا من التحليل النفسي بل إبتعد عن بعض مبادئه إن لاكان يعتمد في تحليل النص الأدبي، على بنية النص، بحيث يصرح بأن هناك قوانين لغوية تنظم الكلمات فلا يمكننا التنصّل منها هذا من جهة، و من جهة أخرى يسعى من أجل الوصول إلى لاوعي النص الأدبي و كأني به يتعامل مع النص بوصفه كائنا حيا.

يقول لاكان : « إن اللاوعي هو ذلك الفصل من تاريخي أنا المسجّل بالأبيض أو المملوء بكذب : هو الفصل المنزوع، لكن يمكن إسترجاع الحقيقة، و هي مكتوبة خارجا في كثير من الأحيان » (١).

يريد لاكان القول، إنه يمكننا البحث في لاوعي النص لإكتشاف حقيقة المبدع.

و يضيف قائلا : « إن لاوعي الذات هو خطاب الأخر (٢) (L'autre)» (٣)

بمعنى أن هناك شخوصا متحدثة تسكن لاوعي النص.

و إنطلاقا من هذه الرؤية، فإن لغة الإبداع الشعري حيّة، تمكننا من القبض على معناها، إنطلاقا من طرح أسئلة عدة : كيف إنتقيت هذه الكلمة ؟ ما هي الكلمات المقصاة ؟ لماذا تموضعت في هذا السياق ؟ ما الدور الذي تؤديه ؟ و ما المعنى الذي تحمله ؟.

هكذا فإن القصيدة التي تولد، يسهم اللاوعي في قولبتها و في إنتقاء كلماتها و في عملية تركيبها و تكثيفها بالمعاني المناسبة و في عملية الإنزياح الدلالي.

إن الرمز الكلامي يكبت في اللاوعي و هو ناضج، و لكي يخرج يجب علينا أن نسمع المعني بالأمر كما وصلنا إليه عن طريق تجاربنا و إن كل فرد سواء الإنسان العادي أو العصابي، يستجيب لأسئلتنا عن طريق رموز كلامية بدون أن يشعر بذلك و يعتبر هذا من خصائص الكلام الذي يسمعنا ما لم يقله (٤).

إن لاكان يحاول جاهدا تطوير مفهوم الصورة و التدقيق في إبراز عملية تشكيل الصورة، إنه يدعونا إلى البحث عن الصورة اللاواعية.

---

(١)- لاكان، كتابات I، ص١٣٦.

(٢)- الأخر : له علاقة بالآخر (L'Autre) الذي يدّعي الكذب، أنظر ملحق المصطلحات.

(٣)- لاكان، كتابات I ، ص١٤٣.

(٤)- ينظر : المصدر نفسه، ص١٧٥-١٧٦.

و بما أنه يمكن الكشف عن خبايا لاوعي المبدع، بغضّ النظر عن حياته، فإنه يمكننا الكشف عن لاوعي النص.

إن محاولة لاكان، معايشة عملية الخلق الشعري، أي مسار عمل اللاوعي، تنبيه للمنهج الظاهراتي الذي تبناه باشلار، و هو قراءة الشعر ظاهراتيا أي معايشة الخلق الكامل للصورة.

إن المرحلتين الأساسيتين، اللّتين يقوم بهما اللاوعي، تجسد أو تمثّل جدلية الوجود و العدم، ذلك أن التعبير عن فكرة ما موجود في اللاوعي و هو ما يقوم به (Vel d'Aliénation) بحيث يحمّله معنى آخر، لم يكن موجودا و هو ما يمثّله (LE)، المدلول المفترض الذي يكمل بناء النقص الحاصل في الذات بعد إنقسامها.

و من خلال سير العمليتين، يتمكّن المبدع من إستعادة أبعد الذكريات، التي تنجذب نحو (Vel) و التي تتمثّل في (LE). فبوساطة سير عمل اللاّوعي، تطفو إلى السطح ذكريات ضاربة في القدم، تخضع لنظام عمل اللاوعي، لتشكيل صورة واضحة لها معنى، و ليس مجرّد كلمات كالهذيان. إن لاكان يرى أن (LE) غير الواقعي، هو في الحقيقة الذكريات التي تحمل أحلامنا التي عشناها في الماضي و التي تتجه نحو (Vel)، لتشكل صورة جديدة، مبنية على أساس ذكريات الطفولة و أحلامها. و هذه الفكرة نفسها نجدها عند غاستون باشلار في قوله : « إن الصورة قد خلقت من خلال التعاون بين الحقيقي و غير الواقعي و بمساعدة و ظائفها » (١).

---

(١)- غاستون باشلار، جماليات المكان، ص٧٦.

# الفصل الثاني

## أنماط الصورة في شعر السيّاب

١. تـوطـئـــــة.

٢. الصـورة الإستعارية

٣. الصـورة الكنائـيــة

٤. الصـورة المجازية.

٥. الصـورة الرّمزية.

## ١. توطئـــة.

إن المطّلع على كتب النقد الأدبي، التي تناولت موضوع الصورة، يجد أنها تقف على أنواع لا حصر لها من الصور، ذلك تبعا للمناهج المطبقة في تحليلها.

و قد إرتأينا في هذا الفصل، أن ندرج أنواع الصور الواردة في شعر السيّاب و بالضبط في ديوان " أنشودة المطر "، و ذلك بالإستفادة من آراء و إقتراحات لاكان في هذا المجال.

سبق و أن رأينا كيف أنّ لاكان يحاول جاهدا أن يؤسس نظرية، تجعل من اللاوعي بنية مثل اللغة، التي قال بها أصحاب المنهج البنوي، و ذلك دون الإنفصال نهائيا عن أصحاب المنهج النفسي، فهو يحاول أن يخلق تعايشا بين بنية اللغة و بنية اللاوعي و هذا ما يؤكده مالكو لم بوي في حديثه عن البنية في اللاوعي و في اللغة (١).

إن جاك لاكان حاول الربط بين اللسانيات و التحليل النفسي، إنه يبقى دائما يتحدث عن اللاوعي الذي نادى به فرويد و أولاه أهمية كبرى في عمليته التحليلية للفن بأنواعه، مستفيدا مما جاء به أصحاب المنهج البنوي ليطبقه على معطيات التحليل النفسي.

إنه يسعى إلى خلق تعايش و تكامل بين المنهجين، النفسي و البنوي ليسهم في تطوير مجال النقد الأدبي.

كلنا يعلم أن اللغة كائن حي، تنمو و تتطور و تساير الحداثة و المعاصرة لذا نجد لاكان، يرى أنه بإمكان المحلل للعمل الأدبي أن يكشف عن اللاوعي الذي يسكن عالم اللغة، بما فيه من أسرار و آفاق تأويلية، إن اللاوعي، حسب لاكان، يرتدي زيا مميزا من اللباس، أضنه مصنوعا من اللغة، بحيث يظهر للمتلقي بشتى الأشكال المتجسدة في ظواهر اللغة.

و الصورة بوصفها ظاهرة لغوية، يسكن في أنحائها اللاوعي، الذي نتمكن من الكشف عنه، من خلال تفكيكها و الغوص في أعماق مكوناتها، فاللاوعي يسكن النص اللغوي.

إن لاكان ينظر إلى اللاوعي من وجهة نظر بنوية بحيث يحاول الوصول إلى تأسيس نظرية تختص بلاوعي اللغة، الذي له بنية تكونه، و يظهر في إحدى ظواهر اللغة، إنه يسكن أحد أبنيتها، يقول مالكو لم بوي متحدثا عن لاكان : « و هو يستند بشكل خاص إلى تعريف سوسير للرمز اللغوي القائم على زوج المصطلحات – الدال و المدلول » (٢)

(١)- ينظر : جون ستروك، البنوية و ما بعدها، جاك لاكان، مقال لماكو لم بوي، ص١٧١.

(٢)- المرجع نفسه، ص١٧٢.

إن لاكان، أخذ حقيقة عن سوسير عندما حاول دراسة مكونات كل من اللغة و اللاوعي للكشف عن بنية اللاوعي، غير أنه ينفي أن تكون هناك علاقة حتمية بين الدال و المدلول، لذلك نجده يدعو إلى البحث عن بنية اللغة بما فيها من تصوير للوصول إلى المدلول المتخفي، و هذا نفسه ما قال به فرويد : « فمن الجلي أننا ننساق إلى الخطأ حين نقرأ الرّسوم بحسب دلالتها المصورة » (١).

إنه يعني بالرسوم، الكتابة، إن لاكان عقد علاقة بين اللغة و اللاوعي عندما جعل للاوعي بنية تشبه بنية اللغة، و هذا نفسه ما نجده عند فرويد عندما عقد علاقة بين محتوى الحلم و محتوى الكتابة يقول : « و أما محتوى الحلم فيأتينا فيما يشبه الكتابة المصورة » (٢).

و في بحث لاكان المتواصل من أجل الكشف عن بنية اللاوعي، نجده يجعل تشكيل الصورة يمر بمرحلتين، ليتم التفاعل بين أجزائها، هذا كله يحدث في اللاوعي و نفهم دلالة الرموز المستخدمة إنطلاقا من سياق الكلام، هكذا يدعونا لاكان إلى البحث في بنية اللغة للكشف عن المعنى أو المعاني المتعددة و هذا ما يؤكده فرويد في قوله : « فهذه الرموز تملك في كثير من الأحيان أكثر من معنى واحد، إن لم تملك العدد الكبير من المعاني، بحيث لا يمكن فهمها في كل مرة فهما صحيحا إلا من السياق وحده » (٣).

ما نلاحظه أن لاكان أخذ عن فرويد الكثير، جاعلا من دراسته، قاعدة ينطلق منها من أجل محاولة التجديد في مجال النقد الأدبي.

يقول فرويد : « و الحلم يستخدم الرموز من أجل تصوير أفكاره الكامنة تصويرا مقنعا » (٤)

و هذا ما نجده عند لاكان، عندما يجعل الإبداع الشعري التصويري عبارة عن رموز و دالات إستعارية، تخفي دالات أصلية إذ تحتاج الصورة إلى نزع الستار للوصول إلى الدلالة اللاواعية.

إن لاكان بإتجاهه البنوي، يريد القول، إن كل ما يكشف في مجال التحليل النفسي، يتعلق بأبنية اللغة، ذلك أن التحليل النفسي مادته الكلمات، فبدون لغة، بدون كلام لا عمل للتحليل النفسي لذا نجد لاكان يعطي أهمية قصوى للكلمات، أثناء تحليله في المجال النفسي، و منه

---

(١)- فرويد، تفسير الأحلام، ص٢٩١.

(٢)- المرجع نفسه، ص٢٩١.

(٣)- المرجع نفسه، ص٣٦٠.

(٤)- المرجع نفسه، ص٣٥٩.

يسعى إلى الكشف عن بنية اللاوعي، فقد لجأ  إلى اللسانيات لتساعده على تطوير مجال التحليل النفسي، و الدليل على أهتمامه الكبير بالكلمات المهمة التي أسندها إلى Vel، و التي تخص الإقصاء أو الإحتفاظ بالكلمات، هذا الأخير يسهم في عملية الإزاحة و التكثيف الدلالي و هذا ما نجده عند فرويد في حديثه عن الحلم : « و أيا كان الأمر فالحقيقة الثابتة تبقى : أن تكوين الحلم يقوم على عملية تكثيف»(١) إنه يتحدث عن إحدى عمليات "Vel" إنطلاقا من الفصل بين الدال والمدلول الذي وضعه سوسير، فإن لاكان يرى بدوره أن الشخص الناطق باللغة، يحدث فصلا بين الدال و المدلول، فالدال يحمل صفة الكلام الواعي، في حين يشكل المدلول الذات أو الحياة النفسية الباطنية، لقد أحدث لاكان إنقساما في الكائن البشري بين الأنا و الذات، يقول لاكان : « الذي يفكر في مكاني هل هو أنا أخر، من يكون إذن هذا الأخر الذي أنا متعلق به كنفسي، حيث أنه هو الذي يحركني. إذا قلت إن اللاوعي هو خطاب الآخر بألف كبيرة (آ)، لكي أشير إلى المكان الذي يترابط فيه إعتراف الرغبة برغبة الإعتراف، و بصفة أخرى هذا الأخر هو الأخر الذي ينطق به كذبي » (٢).

إن هدف لاكان من الإنقسام الذي أحدثه بين الأنا و الذات، هو البحث في ماهية المدلول اللاواعي، كيف تشكل ؟ ما الدور الذي يحمله ؟ و كيف نكشف عنه ؟.

إنطلاقا من تحليل لغة الصورة، يتم لنا نزع الستار عن الشخص أو الشخوص المتحدثة، التي تسكن لاوعي لغة الصورة.

تقول ماري زيادة : « إن لغة اللاوعي التي يتحدث عنها لاكان، هي أن الدال الذي يظهر مكان الأخر المستتر حاليا، يبرز فيه شخص الكائن الذي لم يتكلم بعد » (٣).

إن بنية لغة اللاوعي، إذن، ترصد لنا إنشقاقا لدى الشخص، فالدال الظاهر للعيان، يخفي وراءه دالا آخر، الذي يخفي بدوره الذات المتحدثة اللاواعية.

إن الدال الذي يسهم في تركيب لغة الصورة اللاواعية هو عبارة عن دال أخذ مكان دال آخر مستتر، بحيث يمكننا الكشف عن الدال المستتر، و بالتالي نكشف عن الشخص أو

---

(١)- فرويد، تفسير الأحلام، ص٢٩٤.

(٢)- لاكان، كتابات I، ص٢٨٣-٢٨٤.

(٣)- ماري زيادة، اللسانية و خطاب التحليل النفسي عند لاكان، مقال في مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٢٣، بيروت، ١٩٨٣، ص٦٤.

الذات المتحدثة اللاواعية.

إن الناحية النفسية للإنسان، لا يمكن الوصول إليها، و بالتالي إعطاء و صف دقيق لها، فهي تكون الذات التي تشكل لنا في لغة الصورة المدلول المتعذر الوصول إليه.

إن المطّلع على أعمال أصحاب المنهج النفسي في تحليل الأدب، يصل إلى نتيجة فحواها، أن كل واحد من هؤلاء، يقول بأهمية مرحلة الطفولة في تشكيل الصور (الإبداع الإدبي)، أي هي مركز الإبداع و نشاط الخيال، لكن كل باحث في هذا المجال يعرض علينا تحليلا مميّزا لمرحلة الطفولة، و مدى قدرتها و إسهامها في التشكيل الصوري. ولاكان يتطرّق بدوره إلى الحديث عن مرحلة الطفولة، و يعطيها تفسيرا و تحليلا لأصل بناء لغة اللاوعي و كيفية تشكيلها و ذلك في أحد فصول كتابه المعنون بـ : « مرحلة المرآة بوصفها مكوّنة لوظيفة الأنا » (١).

إن مرحلة المرآة التي يتحدث عنها لاكان، إنما يقصد بها مرحلة الطفولة و التشكيل الصوري هو عبارة عن الرغبة في الأخر.

إن الطفل في مرحلة الطفولة قبل اللغوية، يرغب في رؤية جسمه مكتملا أي رغبة في الآخر، و ذلك إنطلاقا مما يراه من أشخاص مكتملي البنية حوله.

إن الإنسان في طفولته يتعرف على صورته عن طريق المرآة، في مدة قصيرة، حينئذ تخلق علاقة بين صورة جسده وكل ما يحيط به من أشخاص و أشياء، هذه العلاقة تكوّن لديه عقدة إتجاه الواقع (٢). هذه العقدة، هي نتاج النقص الذي يسجله الطفل في ذاته، عند النظر إلى الآخر و إلى المرآة و هذا نفسه ما نجده في حديث لاكان عن تشكيل الصورة و بالتحديد، حديثه عن الذات التي تبحث عن نقصها المفقود.

إنطلاقا من إقتراحات لاكان، فيما يخص مرحلة المرآة و دورها في التشكيل الصوري توصلنا إلى ما يلي :

---

(١)- لاكان، كتابات I، ص٨٩.

(٢)- ينظر : المصدر نفسه، ص٨٩-٩٠.

| الطفـــل | لديـــنا : Vel المالــك لصــلاحيـــة الإقــصـــاء أو الإحتفاظ بالكلمات و الذات الباحثة عن نقصها |
|---|---|
| لدينا الطفل برؤيته صورته في المرآة، يدرك تحت نشاط الخيال أن صورة جسده غير مكتملة، فيسعى إلى البحث عن نقصه، إنطلاقا من رؤية الأخر. | إن Vel، عنصر نشيط، يسهم في تحقيق عمل اللاوعي و في البحث عمّا يكمل الذات و بالتالي تشكيل الصورة، فهو يمثل كذلك عنصر الطلب الذي يعمل على فتح الماضي بأكمله لينجذب نحو الرّغبة التي نجدها في المدلول المفترض (LE) و التي تكمّل بناء الذات (تملأ نقصها). |

و مرحلة المرآة هذه تعدّ : « أساس العلاقات الشخصية بكلّ الآخرين » (١).

يكفي، إذن، فهم مرحلة المرآة بما فيها من إكتشاف الطفل لشكله ثم التغيرات الناتجة عندما يدرك حقيقة صورته بالنسبة إلى الأخر. فصورة المرآة تظهر للطفل العالم الظاهر، يقول لاكان : « وظيفة مرحلة المرآة تبدو لنا حينئذ كحالة خاصة لوظيفة الصورة حيث تخلق علاقة بين الهيئة و واقعها أي : de l'innewelt à l'umwelt » (٢).

إن مرحلة المرآة تعدّ أساس بداية تشكيل العلاقة بالعالم الخارجي، تقول إديت كيرزويل : « و يميز في الإختيارات الفريدة للكلمات أو اللغة – ما بين الحاجة Need (و هي إندفاع عضوي ينتهي بإشباع عضوي) و الرغبة Désire (و هي صورة عقلية لموضوعات الإشباع) » (٣).

إن الحاجة، هي النقص الحاصل في الذات أثناء التشكيل الصوري، و الرغبة هي التي تمثل ما يملأ النقص الحاصل في الذات.

إن تعرف الطفل على صورته في المرآة و النقص الحاصل فيها، مقارنة مع الأخر، يسهم في إنتقال الطفل إلى مرحلة أخرى، يتم فيها حدوث تغيرات في صورته، هذا ما نجده تماما في تحليل لاكان لبنية اللاوعي، و كيفية تشكيل الصور، فعندما يحس الجزء الأول

(١)- كيرزويل إديث عصر البنوية، ترجمة جابر عصفور، عيون، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦، ص١٥٥.

(٢)- لاكان، كتابات I، ص٩٣.

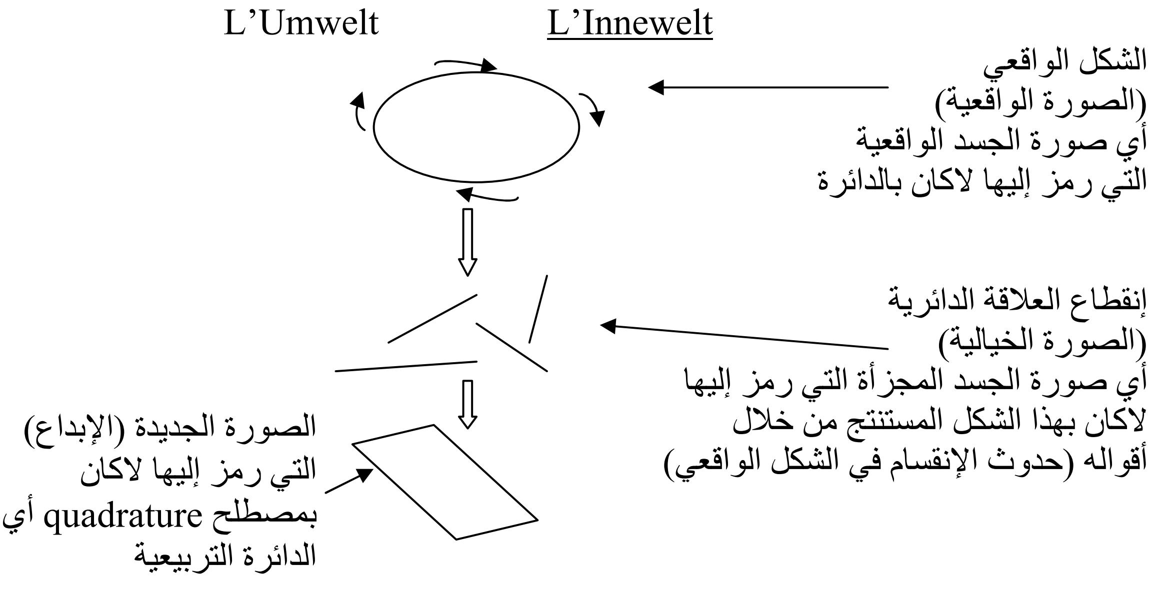
(٣)- كيرزويل : عصر البنوية، ص١٦٢.

المشكّل للصورة بالنقص الحاصل فيه، يسعى إلى البحث عما يكمله.

إن لاكان يركز على مرحلة المرآة في تشكيل الصور، لأنها بالنسبة إليه تعدّ أساس بداية تشكيل العلاقات بالأخر.

تعتبر مرحلة المرآة حادثة تحرك خيال الطفل من عدم الإكتمال (النقص) إلى إستعجال الإكتمال، حيث يدخل عالم الإستيهامات، فيصل إبتداءا من صورته المجزأة في ذهنه إلى شكل ناقص (غير معدّل) في مجمله. هكذا يتشكل من إنقطاع دائرة de L'Innewelt à L'Umwelt ، صورة تربيعية التي تكتمل بإعادة إلتصاق أجزاء الجسد، وهذا الجسد المجزأ يظهر في الأحلام، إن الفترة التي تأتي بعد مرحلة المرآة تدشن الجدلية التي تربط بين الأنا و الحالات الإجتماعية المنبثقة من ذلك و هذا بمقارنة صورة الطفل مع نظيره زيادة على الغيرة البدائية، هذه الفترة توجه معرفة الإنسان إلى الرغبة في الأخر حيث يكوّن أشياءه عن طريق المنافسة (١).

يمكننا وضع مخطط (أنظر مخطط٣ ) كما إقترحه لاكان حول مرحلة المرآة التي لها علاقة بالصورة و يتبين لنا هذا من خلال هذا المخطط :




**مخطـــط ٣**

---

(١)- ينظر : لاكان، كتابات I، ص٩٥.

**ملاحظة :** يستحيل تربيع الدائرة في الواقع، و لكن خيالنا يمكّننا من ذلك و هنا يكمن الإبـداع. و هذا له علاقة بالصورة كقولي : الريح تلهث، فواقعيا لا يتقبل العقل هذا لكن خياليا نتقبله. الإبداع، إذن، هو القيام بما يستحيل في الواقع.

و الحديث عن أنماط الصورة عند لاكان، له علاقة بمرحلة المرآة.

إن الخيال عنصر أساسي لتشكيل الصورة، إذ نجد لاكان يربط النشاط الخيالي بمرحلةالمرآة (Le stade du miroir)، بحيث يرى أن النشاط الخيالي يتشكل في مرحلة المرآة (مرحلة الطفولة) و في هذه المرحلـة، يتـم الربـط بين النشـاط الواقعـي و الخيالـي و الرّمزي.

من هذا المنطلق نجد أن الخطاب عند لاكان يقوم على أسس ثلاثة :

١) الأساس الواقعي : و يبدو أن هذا الأساس يمكن ربطه بالإستعارة و هي خلق علائق جديدة بين موجودات الواقع.

٢) الأساس الرمزي : الذي يتعلق بالصورة الرمزية، التي تتشكل بواسطة رموز شخصية ذاتية أو رموز تراثية.

٣) الأساس الخيالي : و هذا يتعلق بكل أنواع التصوير من كناية و مجاز و إستعارة لآن الخيال عنصر فعال في تشكيل الصورة (١).

لاكان، إذن، لم يهمل دور الخيال، و يعترف بإسهامه عندما يجعله يتشكل في مرحلة الطفولة التي تربطها علاقة وطيدة بعملية الإبداع : « إن الطفل الذي يكون نموه الفيزيولوجي غير مكتمل بعد، يكون شديد الحزن، فينشرح فرحا، عندما يتعرف على نفسه في صورته في المرآة . تلك الصورة التي يسبق إكتمالها ما يشعر به من إنفصال داخل عضويته و هذه الصورة التي هي صورته، هي في الوقت ذاته صورة أخر » (٢).

هذا نفسه ما قاله لاكان، أثناء تحليله لبنية اللاوعي، و تشكيل الصورة، عندما يتم ملء النقص الحاصل في الذات و ذلك في العملية الثانية (٣).

---

(١)- ينظر : لاكان، كتابات I، ص.....

(٢)- ماري زيادة، مقال عن جاك لاكان، ص٨٠.

(٣)- ينظر : الفصل الأول من هذا البحث (العمليتان الأساسيتان لتشكيل الصورة).

إن لغة اللاوعي التي تحدث عنها لاكان، يمكن للصورة أن تمثلها، ذلك أنها تشكيل لغوي أو بنية لغوية، تسكن فيها بنية اللاوعي.

إن لاكان في حديثه عن كيفية تشكيل الصورة، و معايشته عملية الخلق، يرى أن الصورة تقوم على مبدأين هما، الإنزياح (الإزاحة) و التكثيف تبعا لمبدأ الرغبة.

لا يمكننا الإنكار بأن مبدأي الإنتقال و التكثيف، أخذهما لاكان عن فرويد في حديثه عن الحلم : « فالنقل الحلمي و التكثيف الحلمي هما سيّدا العمل اللذان يحق لنا أن نعزو تشكيل الحلم إلى نشاطهما في المقام الأول » (١).

غير أن لاكان ينفرد عن غيره فيما يخص تصنيف أنماط الصور بالنسبة إلى مبدأي الإنتقال و التكثيف بحيث نجده يجعل الإستعارة تقوم على مبدأ التكثيف و الكناية تقوم على مبدأ الإنزياح و ذلك في قوله : « Verdichtung، أو التكثيف، هي بنية تراكم الدوال أين تأخذ الإستعارة حقلها هذا الإسم الألماني يشير كذلك إلى حدوث عملية التكثيف في الشعر أو Dichtung » (٢) و يضيف : « Verchiebung، أو الإنزياح، هو التحول الدلالي الذي تبينه الكناية و الذي يعتبر عند فرويد وسيلة اللاوعي التي تبطل الكبت» (٣).

إن إستخراج أنماط الصور و فق منظور و إقتراحات لاكان يجعلنا نبحث في ديوان " أنشودة المطر " للسيّاب عن الصور التالية : الصورة الإستعارية، الصورة الكنائية، الصورة المجازية و الصورة الرمزية.

كل هذه الأنماط تحدث عنها لاكان بأسلوب أو بآخر، فقد تحدث عن الإستعارة و عن الكناية و عن الرمز و المجاز.

و رغم تصنيفنا لأنماط الصور اللاكانية، إلا أننا وجدنا أن لاكان يؤكد بأن كل هذه الأنماط تتوحد فيما يخص إخفاؤها لفكرة الذات (Sujet) بحيث يقول : « الوظيفة الأكثر تشريفا الملفتة للإنتباه في الكلام هي إخفاؤها لفكرة الذات» (٤). لغة اللاوعي، إذن، هي الصورة.

---

(١)- فرويد، تفسير الأحلام، ص٣٢٠.

(٢)- لاكان، كتابات I، ص٢٦٩.

(٣)- المصدر نفسه، ص٢٦٩.

(٤)- المصدر نفسه، ص٢٦٢.

إلى هنا نطرح السؤال : لماذا لم يدرج لاكان التشبيه كعنصر في بنية الصورة ؟

يقول فايز الداية : « أما عن التركيب اللغوي للصورة التشبيهية و بنائها الأساسي فإنها تقوم على جزئين يذكران صراحة أو تأويلا، و لئن حذف أسلوبيا أحدهما لقد يعدّ موجودا من جهة المعنى » (١).

التشبيه، إذن، مركب من دالين ظاهرين، تبرز الدلالة بعد إلتحامهما، و هذا ما ينبذه لاكان

إذا كانت الإستعارة تقوم على التشبيه فإنها تختلف عنه بحيث تحذف فيها عناصر تذكر في التشبيه، يقول جابر عصفور : « و الدليل البيّن على ذلك هو حذف الاداة و المشبه في الإستعارة » (٢).

ما يمكن ملاحظته هو أن لاكان في كل أحاديثه عن التشكيل الصوري يؤكد إقصاء دال معين، دالا آخر و إحتلاله مكانه، معتقدا أن عملية الإقصاء التي يسندها إلى "Vel "، هي التي تضمن تحقيق العلاقات الجديدة و بالتالي الدلالة الجديدة.

إن لاكان، تحدث عن كيفية تشكيل الصورة، بحيث يبيّن لنا أن هناك دالين، الدال الأول (الدال١)، و الدال الثاني (الدال٢). فالدال رقم ١ يُظهر لنا الدال رقم ٢، الذي يخفي الذات (Sujet). و إنطلاقا من هذا و من الدالتين اللتين بينتا لنا البنيتين الإستعارية و الكنائية، يمكننا تفسير دلالة الرموز التي إستخدمها لا كان في تحليله لبنيتي الإستعارة و الكناية، إستعانة بتصريحاته فيما يخص بعض الرموز :

- S ⟵ هو الدال رقم ١، الذي يُظهر الدال رقم ٢، بحيث يمكننا أن ندعوه بالدال الإستعاري

- S’ ⟵ هو الدال رقم ٢، الذي يخفي الذات، بحيث يمكننا أن ندعوه بالدال الأصلي.

كما نجد لاكان يعطينا تفسيرا لهذا الرمز بقوله : « يعين في السياق اللفظة المولدة لفعل الدال أو الدلالة ونلاحظ هنا أن هذه الللفظة خفية في المجاز، ظاهرة في الإستعارة>>(٣).

(+) : إذا وضع بين قوسين، دلّ على إجتياز الحاجز و على أهمية هذا الإجتياز في بروز الدلالة (٤).

---

(١)- فايز الداية، جماليات الأسلوب، دار الفكر، سوريا، ١٩٩٠، ص٧٢.

(٢)- جابر عصفور، الصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص١٧٦.

(٣)- لاكان، كتابات I، ص٢٧٤، هامش٢٠.

(٤)- ينظر : المصدر نفسه، ص٢٧٤، هامش٢٠

- (-) : يمثل الاّإختزالية، أين تتشكل المقاومة (١)، الدلالية من علاقة الدال و المدلول.

- $\cong$ : يعني التوافق (La congruence).

- S : الصغير، يمكننا بقليل من التمحص، أن نعتبره المدلول الجديد (الدلالة المستقرأة).

و الآن علينا أن نتحدث عن كل نمط صوري، يكون متبوعا بمدونة تحليلية للصور وفق إقتراحات جاك لاكان.

## ٢. الصورة الإستعارية :

إن جاك لاكان، يحاول إنطلاقا ممّا يقدمه سوسير حول الدال و المدلول و علاقتهما، التخلص أو القضاء على العلاقة المباشرة بينهما و ذلك من أجل الوصول إلى فهم كامل و متكامل للتركيب اللغوي.

إن لاكان يتبنّي مفهوم القيمة عند سوسير، إذ لابد من العودة إلى معنى آخر من أجل الحصول على معنى متماسك، فهناك تكامل في بناء المفردات و تفاعل بينها، ليتم إستخلاص المعنى، فاللغة بدوالها تنتج المدلولات التي لم تكن موجودة قبلا و بالتالي تولد الواقع وفق قوانينها.

إن تصوير الدلالة المتخفية في لاوعي اللغة، يكون بواسطة التصوير البياني.

إن ترميز العلاقة بين الدال و المدلول في اللاوعي بالصورة التي تحددها الخوارزمية $\boxed{\frac{S}{S}}$، يبسط تقاطع الدال مع المدلول الذي يلائم تحوله إلى $\boxed{F(S)\frac{I}{S}}$ من خلال التواجد المشترك لعناصر السلسلة الدالية الأفقية و أعمدتها العمودية داخل المدلول بينتا التأثيرات اللاواعية الموزعة حسب بنيتين أساسيتين داخل الكناية و الإستعارة. نستطيع أن نرمز إليهما بـ :

نتحدث أولا عن الدالة الإستعارية :

$$\boxed{F\left(\frac{S'}{S}\right)S \cong S\,(+)\,s}$$

البنية الإستعارية تشير بأن في تبديل الدال بالدال تنتج أثر الدلالة أو الإبداع (٢).

---

(١)- ينظر : ملحق المصطلحات

(٢)- ينظر : لاكان، كتابات I، ص٢٧٣، ٢٧٤.

الإستعارة، إذن، لا تنبع من تواجد صورتين، أي لا تتكون من دالين ملتحمين، بل تنبع من دالين، أحدهما تم إقصاؤه و آخر أخذ مكانه في السلسة الدالة.

يقول لاكان : « إذن بين إسم الدال الشخصي و الذي يقصيه إستعاريا، تنتج الشعلة الشعرية » (١).

يوضح لاكان هذه الشعلة الشعرية بمثال من الإستعارات العصرية : « و هذا مثال من تركيب الإستعارة العصرية : الحب حجر يضحك في الشمس

نرى هنا أن الإستعارة تأخذ المكان المحدد حيث المعنى ينتج داخل اللّامعنى » (٢).

إن الدال الأصلي (S') يعوض بدال إستعاري (S) لدرجة أن الدال الإستعاري يسهم بقدر كبير في إظهار الذات المتخفية وراء الدال الأصلي . و للحصول على المدلول الجديد (s) الصغير يجب إستبدال (S') الدال الأصلي بالدال الإستعاري (S). و هذا الدال المستقرأ، هو عبارة عن تصور ذهني و رمز في آن واحد، ينتج إنطلاقا من تراكب الدال الإستعاري على الدال الأصلي. كما أن الدال الإستعاري ظاهر في الإستعارة.

إن وظيفة الإستعارة حسب لاكان، هي خلق معنى جديد بوساطة عقد علاقة بين دالين، يحل أحدهما مكان الآخر، و يأخذ مكانه في السلسة الدالة، فلا بد للإستعارة أن تكون خلاقة للمعنى حسب لاكان و إلا سقطت أهميتها.

فالإستعارة تنتج المعنى من اللاوعي، فما هي إلا عملية ميلاد مدلول جديد يأتي إلى الوجود بواسطة دخول دال جديد في السلسلة الكلامية الدالة.

لغة اللاوعي، إذن، تستخدم الإستعارة القائمة على إستبدال الدوال، فقد تكون العلاقة بين الدال الأصلي و الدال الإستعاري عالمية عامة، و قد تكون العلاقة بينهما خاصة بالفرد، تابعة لتجربته الخاصة.

إن المبدع في تشكيله الصورة المبنية على الإستعارة، يبدأ برغبته في التعبير عن معنى معين، فتنشأ علاقة مباشرة بين المبدع و الرغبة لكن يصطدم المبدع بالقوانين الإجتماعية التي تصدّه عن الإدلاء بما يرغب فيه، حينها يلجأ المبدع إلى الدال الإستعاري الذي يخفي الدال الأصلي.

---

(١)- لاكان، كتابات I، ص٢٦٦.

(٢)- المصدر نفسه، ص٢٦٦.

سنستخرج الآن مدونة الصور الإستعارية من ديوان أنشودة المطر للسيّاب و نحاول تحليلها و فق منظور لاكان، و قد إستنتجنا هذا الجدول من الدالة الإستعارية التي سبق الإشارة إليها.

## المدونـــة ر قـــم : ٠١

| الصورة الإستعارية | الدال الإستعاري الظاهر الدال١ (S) | الدال الأصلي الدال٢ (S') | عملية إقصاء الدال الإستعاري للدال الأصلي محتفظا بأحد لوازمه و حصول التوافق في السلسلـــة الدالة≅ | اللفظة المولدة لأثر الدال | المدلول المستقرأ الذي يحقق الشعرية (s) الصغير |
|---|---|---|---|---|---|
| " الريـح تلهـث بالهجيـرة " (١). | الريح | الكلب | اللهاث | تلهث | التعب |
| "الريح تصرخ" (٢) | الريح | الإنسان | الصراخ | تصرخ | شدة الألم |
| " الموج يعول بي " (٣) | الموج | الإنسان | العويل | يعول | عمق الحزن |
| " صوت تفجّر في قرارة نفسي الثكلى"(٤) | صوت | القنبلة | الإنفجار | تفجّر | الثورة |
| " سمعتك يا عراق"(٥). | عراق | الإنسان | السماع | سمعك | طلب النجدة |
| " المـاء يهمس بالخرير" (٦) | الماء | الإنسان | الهمس | يهمس | الحذر الشديد |

---

(١)- بدر شاكر السيّاب، ديوان أنشودة المطر، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ص٣١٧.

(٢) و (٣)- المصدر نفسه، ص٣١٨.

(٤)- المصدر نفسه، ص٣١٧.

(٥)- المصدر نفسه، ص٣١٨.

(٦)- المصدر نفسه، ص٣٢٥.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| " تتفجر الأنهار " (١). | الأنهار | القنبلة | الإنفجار | تتفجر | الثورة |
| " النسغ في الشجرات يهمس " (٢). | النسغ | الإنسان | الهمس | يهمس | بعث الحياة من جديد |
| " الموت يركض " (٣). | الموت | الحصان | الركض | يركض | الخطر |
| "النار تصرخ" (٤) | النار | الإنسان | الصراخ | تصرخ | طلب النجدة |
| - " يورق الغد في دمائي " (٥). | الغد | الشجرة | الورق | يورق | الأمل في عودة الحياة |
| - " يهمس الديجور آهاته السمراء " (٦). | الديجور | الإنسان | الهمس | يهمس | شدة العذاب و الألم |
| - " فتقول أصبح لا يراني " (٧). | الآهات | الإنسان | القول | تقول | تجاهل الحزن و الألم |
| - " دمي يراك " (٨). | الدم | الإنسان | الرؤية | يراك | الإنتقام |
| - " تونس تستفيق على النظال " (٩). | تونس | الإنسان | الإستفاقة | تستفيق | الثورة و اليقظة |
| -" المغيب طاف بين الروابي يرش اللهيب " (١٠). | المغيب | الإنسان | الطواف | طاف | الثورة |
| -" كاد يرجع للدنيا بشاشتها " (١١). | الدنيا | الإنسان | البشاشة | بشاشتها | محاولة بث السعادة |

(١) و (٢)- السيّاب، أنشودة المطر، ص٣٢٦.
(٣) و (٤)- المصدر نفسه، ص٣٢٧.
(٥)- المصدر نفسه، ص٣٢٧.
(٦)- المصدر نفسه، ص٣٣٥.
(٧)، (٨) و (٩)- المصدر نفسه، ص٣٣٩.
(١٠)- المصدر نفسه، ص٣٤٧.
(١١)- المصدر نفسه، ص٣٦٠.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| - إفترسته عينيه رؤيا لها من هؤلاء" (١). | رؤيا | الوحش | الإفتراس | إفترست | الظلم |
| - " تفجّر الضحك المسلوب من رئة " (٢) | الضحك | القنبلة | الإنفجار | تفجّر | نبذ الظلم و عودة السعادة |
| - "الريح خرساء" (٣) | الريح | الإنسان | الخرس | خرساء | الركود |
| -" الشمس كالأطلس الشعورتنهشه " (٤). | الشمس | الوحش | النهش | تنهشه | الغضب الشديد |
| - " إستجـــــــــاب السحاب " (٥). | السحاب | الإنسان | الإستجابة | إستجاب | الإستعداد |
| - "جمعت السماء آمادها لتصيح " (٦). | السماء | الإنسان | الصباح | تصيح | شدة الأزمة |
| - "الليل يجهض" (٧) | الليل | المرأة | الإجهاض | يجهض | الموت |
| -"النار تصرخ" (٨). | النار | الإنسان | الصراخ | تصرخ | الثورة |
| -" النار تتبعنا" (٩). | النار | الكلب | الإتباع | تتبعنا | المحن |
| -"النار تركض" (١٠) | النار | الحصان | الركض | تركض | إشعال نار الثورة |
| -"النار تصهل من ورائي" (١١). | النار | الحصان | الصهيل | تصهل | الإعلان عن الثورة |
| -"القذائف لا تنام" (١٢) | القذائف | الإنسان | النوم | لا تنام | الحرب الشديدة |
| | نحن | الذئب | العواء | يعوي | طلب النجدة |
| -"نعوي جائعين" (١٣) | القبور | الإنسان | الأنين | تئن | كثرة الألم و الوجع |
| -"تئن القبور" (١٤). | | | | | |

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٣٦٠.

(٢)- المصدر نفسه، ص٣٦١.

(٣) و (٤)- المصدر نفسه، ص٣٦٤

(٥)- المصدر نفسه، ص٣٦٦.

(٦)، (٧) و (٨)- المصدر نفسه، ص٣٦٨.

(٩) و (١٠)- المصدر نفسه، ص٣٧٠.

(١١) و (١٢)- المصدر نفسه، ص٣٧١.

(١٣)- المصدر نفسه، ص٣٧٢.

(١٤)- المصدر نفسه، ص٣٨٩.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| "يهتف الديك" (١). | الديك | الإنسان | الهتاف | يهتف | ميلاد عهد جديد |
| - "قلع يصك الريح صكا" (٢) | القلع | الخيل | الصك | يصك | الثورة و الدفاع عن النفس |
| - "و تخفق أثواب" (٣) | الأثواب | القلب | الخفقان | تخفق | الخوف |
| -"و النخل يوسوس أسراري" (٤). | النحل | الإنسان | الوسوسة | يوسوس | التحريض |
| - "و الحقل متى يلد القمحا" (٥). | الحقل | المرأة(الأنثي) | الولادة | يلد | الفلق |
| - "حبالا من الطين يمضغن قلبي" (٦). | حبال الطين | الإنسان | المضغ | يمضغن | الموت |
| - "حبالا من النار يجلدن عري الحقول الحزينة" (٧) | حبال النار | الجلاد | الجلد | يجلدن | القحط و الجدب |
| -"و نام الحديد " (٨). | الحديد | الإنسان | النوم | نام | إنتهاء الحرب |
| -"صاح القطار" (٩). | القطار | الإنسان | الصياح | صاح | الإنذار |
| -"في قلبي دمدم زلزال" (١٠) | الزلزال | الإنسان | الدمدمة | دمدم | التنبؤ بوقوع كارثة |
| -"في قلبي يختنق القمر" (١١). | القمر | الإنسان | الإختناق | يختنق | تأزم الحال. |

---

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٤٠٤.

(٢)- المصدر نفسه، ص٤٠٥.

(٣)- المصدر نفسه، ص٤١٠.

(٤)- المصدر نفسه، ص٤١٢

(٥)- المصدر نفسه، ص٤١٣.

(٦) و (٧)- المصدر نفسه، ص٤١٤.

(٨)- المصدر نفسه، ص٤١٦.

(٩)- المصدر نفسه، ص٤٢٨.

(١٠) و (١١)- المصدر نفسه، ص٤٣٨.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| -" و تـــــأوّه المستنقعات " (١) | المستنقعات | المريض | التأوّه | تأوّه | المعاناة |
| -" بعد ما أنزلوني سمعت الرياح في نواح تسف النخيل"(٢) | الرياح | الإنسان | في نواح | في نواح | الألم العميق |
| -"كان العويل يعبر السهل بيني و بين المدينة" (٣). | العويل | الإنسان | العويل | العويل | طلب النجدة |
| -"وصاحت العظام"(٤) | العظام | الإنسان | الصياح | صاحت | كثرة الموتى |
| -"الماء قيّدوه في البيوت" (٥). | الماء | السجين | القيد | قيدوه | الجوع |
| - "و ألهث الجداول الجفاف" (٦). | الجداول | الكلب | اللهاث | ألهث | قلة المطر |
| - "الموت في البيوت يولد" (٧) | الموت | الجنين | الولادة | يولد | إنتشار الموت |
| -"و يرقص اللهيب في البيادر" (٨). | اللهيب | الإنسان | الرقص | يرقص | الدمار |
| -" و ترقـــص الأضـــواء" (٩). | الأضواء | الإنسان | الرقص | ترقص | الفرح |
| -" أسمـــع القـرى تـئن " (١٠) | القرى | المريض | الأنين | تئن | الدمار |

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٤٤٤.

(٢) و (٣)- المصدر نفسه، ص٤٥٧.

(٤)- المصدر نفسه، ص٤٦٤

(٥) و (٦)- المصدر نفسه، ص٤٦٧.

(٧) و (٨)- المصدر نفسه، ص٤٧٠.

(٩)- المصدر نفسه، ص٤٧٤.

(١٠)- المرجع نفسه، ص٤٧٨.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| - "وتثاءب الطلل (١) | الطّلل | النعسان | التثاؤب | تثاءب | شدة العياء |
| - "و تردد الصحراء في يأس و إعوال" (٢) | الصحراء | الإنسان | الترداد | تردد | الفشل |
| - "و تنفس الضوء الضئيل" (٣) | الضوء | الكائن الحي | التنفس | تنفس | عودة الحياة |
| -"و تنهــد الريح الرتيب (٤) | الريح | المتألم (الإنسان) | التنهّد | تنهّد | الحسرة |
| -" و النور قلقا " (٥). | النور | الإنسان | القلق | قلقا | تدهور الحال |
| - "و تحرك الباب المضعضع و هو يجهش بالعويل" (٦). | الباب | الإنسان | العويل | يجهش بالعويل | عمق الألم |
| - "لو أنها إنكمشت و صاحت كالذئاب العاويات" (٧). | السماء | الإنسان | الصياح | صاحت | الإنذار |
| - "سيولد الضياء" (٨) | الضياء | الجنين | الولادة | سيولد | ميلاد عهد جديد |
| -"كأن كلّ حناجر القصب من المستنقعات تصيح" (٩). | حناجر | الإنسان | الصياح | تصيح | طلب النجدة |
| -"لاهثــة مــن التعــب"(١٠) | القصب | الكلب | اللهاث | لاهثة | الفشل |

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٥٤٣

(٢)- المصدر نفسه، ص٥٤٤.

(٣)- المصدر نفسه، ص٥٤٥.

(٤)- المصدر نفسه، ص٥٥٠.

(٥)- المصدر نفسه، ص٥٥٦.

(٦)- المصدر نفسه، ص٥٥٧.

(٧)- المصدر نفسه، ص٥٥٩.

(٨)- المصدر نفسه، ص٤٨٥.

(٩) و (١٠)- المصدر نفسه، ص٤٨٧.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| -"أو ما وشوشته الريح " (١) | الريح | الإنسان | الوشوشة | وشوشته | الحذر |
| -"و الريح في الشجر قد كمموا فاها كي لا تصيح" (٢). | الريح | الإنسان | التكميم | كمّموا | القمع |
| -"و الموت يلهث في سؤال" (٣). | الموت | الكلب | اللهاث | يلهث | كثرة الموتى |
| - "و إنسلت الأضواء من باب تثاءب كالجحيم" (٤) | الباب | النعسان | التثاؤب | تثاءب | التعب |
| -"سعف النخيل ... يعود من سهر يئن و من عياء" (٥) | سعف النخيل | الإنسان | العودة و الآنين | يعود- يئن | القحطو الجوع |
| -"سعف النخيل كي ينام إلى المساء" (٦). | سعف النخيل | الإنسان | النوم | ينام | الركود |
| -"و المال يهمس" (٧). | المال | الإنسان | الهمس | يهمس | الغدر |
| -"مات الضجيج" (٨). | الضجيج | الإنسان | الموت | مات | نهاية الحرب |
| -"رنين أقفال الحديد يموت" (٩) | رنين أقفال الحديد. | الإنسان | الموت | يموت | توقع نهاية الحرب |

**تحليل مدونة الصور الإستعارية :**

إن بنية الإستعارة التي لخصها لاكان على شكل دالة تحتوي على دال إستعاري ظاهر و دال أصلي متخف، يتم الكشف عنه بمساعدة من اللفظة المولدة لفعل (أثر) الدال، تجعلنا نطرح تساؤلا، لماذا قام "Vel" بالإحتفاظ بالدوال الإستعارية الواردة في شعر السيّاب ؟ و هل هناك علاقة تربط بين هذه الدوال الإستعارية ؟ هل إحتفظ بها عشوائيا. أم هناك

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٤٩١.

(٢)- المصدر نفسه، ص٤٩٧.

(٣) و (٤)- المصدر نفسه، ص٥١١.

(٥)، (٦) و (٧) - المصدر نفسه، ص٥٦٤.

(٨) و (٩)- المصدر نفسه، ص٥٤٦.

ضابط ؟ هل يمكننا التوصل إلى تحديد الإستعارة الكبرى التي تلخّص كل الإستعارات الصغرى ؟

كلّ هذه التساؤلات سنجيب عنها بعد تحليلنا الإستعارات السيابية الواردة في المدونة من خلال ديوانه " أنشودة المطر".

إن البحث عن الدوال الأصلية، يقودنا إلى الكشف عن الصورة الإستعارية اللاواعية التي تحكم كل الإستعارات، والتي تشكل الإستعارة الكبرى، التي تنطوي تحتها إستعارة صغرى وإكتشاف الإستعارة الكبرى، يقودنا الى الكشف عن الوحدة الدلالية الكبرى المكونة من وحدات دلالية صغرى وهذا بمساعدة السياق اللغوي، يقول لاكان في هذا الصدد : « الذي تكشفه هذه البنية للسلسلة الدلالية، هو الإمكانية التي أمتلكها، بالضبط في حالة وجود هذه اللغة، للاستعانة بها للدلالة على شيء آخر غير الذي تقوله، الوظيفة الاكثر تشريفا الملفتة للانتباه في الكلام هي إخفاؤها لذات الفكرة (يصعب ادراكها عموما) : أي تلك التي تشير الى مكان هذا الموضوع في البحث عن الحقيقة » (١).

| الدلالة الأولى | الدلالة الثانية المعاكسة |
| --- | --- |
| ـ الصراخ | ـ الهمس و التأوه |
| ـ العويل | ـ التنهّد والوسوسة |
| ـ الإجهاش بالعويل | ـ تكميم الأفواه |
| ـ الصياح | ـ عدم القدرة عل الصياح |
| ـ النداء | ـ الدمدمة |
| ـ الثورة | ـ الركود |
| ـ الولادة | ـ الموت و الإجهاض |
| ـ الرقص | ـ رش اللهيب |
| ـ الحرية | ـ القيد |
| ـ الإستيقاظ | ـ النوم |
| ـ الرقص | ـ البكاء |
| ـ الإرتواء | ـ العطش |
| ـ الهتاف | ـ الخفقان |

(١)- لاكان، كتابات I، ص٢٦٢.

نلاحظ، إذن، تقابلا بين هذه الدلالات المستنبطة من الألفاظ المولّدة لأثر الدال.
لقد إحتفظ "Vel" بدوال تكشف لنا الدوال الأصلية المتخفية بحيث نجد بينهما علاقة إستلزامية، فمن الكلب إحتفظ باللّهاث، ليتكرر في بنية بعض الصور الإستعارية السيّابية.
أما من الذئب فقد إحتفظ بالعواء و من الخيل إحتفظ بالصك و الركض، إضافة إلى دال الإفتراس الذي كشف لنا عن الوحش.
إلى هنا يمكننا طرح السؤال : لماذا إحتفظ "Vel" بدوال تشير إلى الحيوانات المذكورة دون أخرى ؟

إنها أختيرت من قبل "Vel" تبعا للرغبة المنبعثة من اللاوعي.
إن الحيوانات التي تم لنا الكشف عنها بإعتبارها دوالا أصلية، تكشف ثلاث وحدات دلالية صغرى، فالكلب يرمز إلى التعب و الذئب إلى توقع الخطر، أما الخيل فيرمز إلى الدفاع إضافة إلى الوحش الذي يرمز إلى العدوان.
و يحتفظ "Vel" بلفظة مولدة لفعل الدال و هي (التفجر) لتتفاعل مع الدال الإستعاري (الصوت) و يتكرر هذا الإحتفاظ في بعض الصور الإستعارية السيابية.
كما يحتفظ "Vel" بدال التدفق ليشكل صورة جديدة و كذا بالذوبان و تفتح الأغصـــان و الإرتواء و الإنبات
إن عدم إقصاء : "Vel" لأنواع محددة من الحيوانات، الكلب، الخيل، الذئب و الوحش، يجعلنا نكشف عن الصورة الإستعارية اللاواعية التي تجمعهم : توقع الخطر يدفعنا إلى الدفاع عن النفس الذي ينجر عنه تعب شديد.
و نستشف دلالة البعثرة من التفجر و التدفق، و دلالة عودة الخير من الإرتواء و الإنبات و تفتح أغصان الشجر.
إنطلاقا من التقابل الدلالي المسجل في الجدول يمكن القول : إن دلالة الثورة، فرضت على "Vel" الإحتفاظ بدوال تخدم معناها كالصراخ و العويل و الإستيقاظ و ذلك بنسبة حوالي : ٤٣%. أما دلالة الركود فقد فرضت بدورها الإحتفاظ بدوال تخدم معناها كالعياء و النوم و الخرس بنسبة ٥٧%.
إن الثورة و الركود، وحدتين دلاليتين كبيرتين، تحكم كل الوحدات الدلالية الصغرى التي تنتمي إلى حقليهما الدلالي.

إن الصورة الإستعارية التي تحمل دلالتي الركود و الثورة، تكررت في الصورة الإستعارية السيّابية، و لكن بأساليب مختلفة. و هذا يشير إلى الصراع الحاصل بينهما.
إن حديث لاكان عن العلاقة الإستلزامية الموجودة بين الذات (Sujet) و الدال١ (الدال الإستعاري) و الدال٢ (الدال الأصلي)، يجعلنا نبحث في هذه العلاقة، إنطلاقا من الصور الإستعارية السيّابية المسجلة في المدونة و ذلك لنحاول الكشف عن الذات المتخفية التي تعرف إنقساما أصليا في كل صورة و ذلك بمساعدة اللفظة المولدة لأثر الدال.
لقد سجلنا في المدونة الخاصة بالصور الإستعارية، الدوال الإستعارية و الداول الأصلية، فما علينا إلا نزع الستار عن الذات المتخفية وراء الدال الأصلي. إن الألفاظ المولدة لأثر الدال، جعلتنا نكشف عن الدوال الأصلية التالية :
الإنسان – السجين – الكلب – الجنين – المريض – النعسان (الإنسان) – المتألم – المرأة التي تجهض – الحصان الراكض – الذئب – الخيل – القلب – الجلاّد.
كل هذه الدوال الأصلية تبدو لنا مختلفة تتراوح بين الحيوانات و الإنسان، لكنّها تشترك في أنها كائنات حية ذات روح و جسد تفرح و تتألم. و بالتالي كل هذه الدوال الأصلية تخفي ذاتا متحدثة لنعطي مثالا :
- " في قلبي يختنق القمر" (١) ← لفظة " يختنق " ساعدتنا على الكشف عن الدال الأصلي الإنسان المتخفي وراء الدال الإستعاري (القمر) و الدال الأصلي يخفي الذات المتألمة التي هي على حافة الموت و التي تتكرر في صور مختلفة.
مثال٢ : " ترقص الأضواء " (٢) ← نلاحظ أن اللفظة المولدة لأثر الدال هي ترقص التي ساعدتنا في الكشف عن الإنسان بإعتباره دالا اصليا متخفّ وراء الدال الإستعاري "الأضواء"، و الذي يكشف عن الذات المتعطشة للحياة، و هذا يتكرر بصور مختلفة.
و إنطلاقا من كل الصور الإستعارية، يمكننا القول، إن هناك ذاتا متخفية تعيش صراعا في داخلها، فتارة نكشف عنها و هي في قمة السعادة و الحب و الحياة و المضي للكفاح و المثابرة و الثورة أي أنها مفعمة بالإرادة في الحياة و القوة. لكننا كشفنا عنها من جهة أخرى و هي كامل الإنهيار و الإستسلام و الضعف و إنتظار الموت.

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٤٣٨.
(٢)- المصدر نفسه، ص٤٧٤.

## ٣. الصـــورة الكنائيـــة :

إن اللاوعي يقوم بكبت المعنى المحذوف في الكناية و تعدّ الإزاحة، بنية الكناية كما سبق و أن أشرنا إلى ذلك في أحد أقوال لاكان.

و الدال الإستعاري باطن و خفي في الكناية.

و يعبر لاكان عن البناء الكنائي بما يلي :

$$F\left(S.....\ S'\right)S \cong S\left(-\right)s$$

هذه البنية الكنائية، تبين لنا بأن إرتباط الدال بالدال، يسمح بإعطاء مزيج دلالي بواسطته يكمل الدال النقص داخل علاقة الموضوع (١).

إن لاكان في حديثه عن البنية الكنائية، يرى بأن المدلول ينزلق تحت الدال، بمعنى أن الصورة الكنائية تقوم على الإزاحة و قد أخذ لاكان هذه الفكرة (فكرة الإنزلاق) عن فرويد كما سبق و أن أشرنا إلى ذلك، إذ نجده يقول : « تعني كلمة Entstellung الإنتقال، أين يظهر لنا فرويـد (Freud) الشـرط العـام لوظيفة الحلم، الذي أشرنـا إليـه مع سوسير (Saussure) و هو إنزلاق المدلول تحت الدال » (٢).

و الآن، سنستخرج مدوّنة الصور الكنائية و نحاول تحليلها وفق منظور لاكان، إعتمادا على الدالة الكنائية.

### المدونـــة ر قـــم : ٠٢

| الصورة الكنائية | الدال الإستعاري (الدال١) الباطن (S) | الدال الأصلي (الدال٢) (S’) | عملية إقصاء الدال الإستعاري للدال الأصلي محتفظا بأحد لوازمه و حصول التوافق في السلسلة الدالة ≅ | اللفظة المولدة لأثر الدال | المدلول المستقرأ (s) الصغير |
|---|---|---|---|---|---|
| -" صبـــاغ أحذية الغزاة" (٣). | الشخص | المستعبد | صبع الأحذية | صباغ الأحذية | الضعف و التبعية |

(١)- ينظر : لاكان، كتابات I، ص٢٧٤.

(٢)- لاكان، كتابات I، ص٢٦٩.

(٣)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٣٣٨.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| - "بائـــــع الـــــدم و الضمير" (١) | الشخص | الخائن | بيع الضمير | بائع الضمير | االجبن و الخيانة |
| - "أنا الغراب يقتات من جثث الفراخ" (٢) | الإنسان | التابع | الأكل من الفضلات | يقتات من جثث الفراخ | التبعية |
| - "كم ذاد بالنار من أسد ضار" (٣) | الإنسان | الظالم | الذود بالنار | ذاد بالنار | المصير العادل للضالمين |
| - "دمي هذه الخمر التي تشربونها " (٤) | كل ما يؤكل | حق الغير | شرب الدم | دمي تشربونه خمرا | هضم الحق |
| - "قصر مشيد من عظام العبيد" (٥). | البناء | تحقيق المبتغي على حسلب الغير | التشييد من عظام العبيد | مشيد من عظام العبيد | السيطرة و الظلم |
| - "هوى كل عال من إله و سافل "(٦). | الحكم | الحاكم الظالم | السقوط | هوى | إسقاط الظلم |
| - "سوف آكل حتى ينز الدم في عيوني" (٧). | الشخص | المظلوم (المنتقم) | الأكل حتى ينز الدم | آكل حتى ينز الدم. | الإنتقام الشديد. |
| - "نما فيها نابا كوسج فهو قاطع" (٨) | المولود من الحيوان المفترس | الثائر | نمو الناب | نما فيها نابا | إستمرارية الثورة |
| -"و أنبتت دماؤه الورود في الصخر" (٩). | البذور | التضحية | الإنبات | أنبتت | الحرية |
| -"السائريــن إلى الوراء "(١٠) | الأشخاص | المتخلفين | الوراء | إلى الوراء | التخلف |

(١) و (٢)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٣٣٨.

(٣)- المصدر نفسه، ص٣٣٦.

(٤)- المصدر نفسه، ص٣٥٢.

(٥)- المصدر نفسه، ص٣٤٥.

(٦)- المصدر نفسه، ص٣٥٢.

(٧)- المصدر نفسه، ص٣٤٨.

(٨)- المصدر نفسه، ص٣٥٢.

(٩)- المصدر نفسه، ص٣٥٧.

(١٠)- المصدر نفسه، ص٣٦٨.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| - "أروّضوا أمس الخيول " (١) | الحيوان الخاص بالحرب | الإستعداد | الترويض | أروّضوا | توقع الحرب |
| - "و في رحمي جنين عريان" (٢) | إقتراب ولادة الجنين | الزمن الأليم | العري | عريان | توقع مجيء زمن مظلم |
| - "من يدفن الموتى ليولد تحت صخرة كل شاهد و ليد" (٣) | الإنسان | الثائر الجديد | الولادة | ليولد | إستمرارية الثورة |
| - "نـــورث الدم للصغار" (٤) | التضحية | عدم الإستسلام | الوراثة | نورث | إستمرارية الحرب |
| - "فاليوم داري لم تعد داري" (٥). | الوطن | الإحساس بالغربة | الفقدان | لم تعد داري | إستيلاب الحق |
| - "إله الكعبة الجبار تدرع أمس"(٦). | الحاكم | الثائر | التدرع | تدرع | الغضب |
| - "و يغوص لضّاه في كبدي" (٧). | الرصاصة | القتل | الغوص | يغوص | الحرب |
| - "سيفيض البيدر بالقمح" (٨) | الأرض | الخير الوافر | الفيضان | تفيض | عودة العطاء قريبا |
| -"صابغـا بالدمـاء كفية " (٩). | القاتل | كثرة القتل | الصبغ بالدم | صابغا بالدماء | المـــــوت و القتل |

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٣٧٠.

(٢)- المصدر نفسه، ص٣٧١.

(٣)- المصدر نفسه، ص٣٧٢، ٣٧٣.

(٤)- المصدر نفسه، ص٣٧٣.

(٥)- المصدر نفسه، ص٣٩٠.

(٦)- المصدر نفسه، ص٣٩٧.

(٧)- المصدر نفسه، ص٤١٠.

(٨)- المصدر نفسه، ص٤١١.

(٩)- المصدر نفسه، ص٤٤٨.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| - "و يسكب البدر على بغداد ؟ من ثقبي العينين شلالا من الرماد " (١) | المدفع و البندقية | العدو | سكب الرماد | يسكب الرماد | الدمار |
| - " و دغدغت صمت العصافير على الشجر" (٢) | الناس | الراكدين | دغدغة الصمت | و دغدغت صمت | نشر روح الثورة |
| - " أنا زهرة المستنقعات أعب من وحل و طين" (٣) | البلاد | الفساد الذي عمّ االبلاد | العيش في الوحل | أعب من الوحل | المعاناة |
| - " و لم يرفع الزراع الشيب إلى مقلتيه اليد الراجفة " (٤). | الإنسان | عودة القوة و زوال الخوف | عدم الرفع لليد الخائفة | لم يرفع اليد الراجفة | الشجاعة |

**تحليل مدونة الصور الكنائية :**

- إنطلاقا من مدونة الصور الكنائية، يمكننا إستخراج العلاقة الإستلزامية الموجودة بين الدال١ و الدال٢ و الذات (Sujet) و ذلك من أجل إسقاط القناع عن الذات، إذن، سنحاول إستخراج الدوال الأصلية الكثيرة الورود :

- المستعبد (الإنسان) – الخائن – الشخص التابع – الظالم – حق الغير – الحاكم – المظلوم – الثائر – الراكد – الخير.

و الآن سنختار مثالين متباينين دلاليا :

١)- " صباغ أحذية الغزاة " (٥)، إن اللفظة المولدة لأثر الدال (صباغ الأحذية) ساعدتنا على الإدراك بأن "Vel" لجأإلى الإنسان ليستعيره كاشفا بدوره الدال٢ (المستعبد) الذي يخفي الذات المقهورة المتغلب عليها و المستسلمة.

---

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٤٥٠.

(٢)- المصدر نفسه، ص٤٧٥.

(٣)- المصدر نفسه، ص٥٣٧.

(٤)- المصدر نفسه، ص٥٨٦.

(٥)- المصدر نفسه، ص.٣٣٨

٢)- " نما فيها نابا كوسج فهو قاطع " (١)، إن اللفظة المولدة لأثر الدال هي "النمو" (نمو الناب) – ساعدتنا على الكشف بأن "Vel" إستعار دال الحيوان المفترس ليكشف بدوره عن الدال الأصلي (الثائر) الذي يخفي الذات المتمردة الرافظة للإستعباد.

ما لاحظناه، إنطلاقا من المدونة، أن الذات المتخفية في المثال١ تكرر الكشف عنها في بعض الصور السيابية الكنائية و كذا الذات المتخفية في المثال٢، نفهم من هذا أن الذات تحمل معان الإستعباد و الإستسلام تارة و الثورة و التمرد تارة أخرى و هذا ما نسميه الصراع.

إرتأينا في تحليل الصور الكنائية، وفق منظور لاكان، أن نقوم بتحليل المدلولات المستقرأة الصغرى، للوصول إلى تحديد الدلالة الكبرى المشركة بينهما.

إن الوحدات الدلالية الصغرى المستقرأة من الصور الكنائية، تشهد تقابلا و تضادا دلاليا و هذا الجدول يثبت ذلك :

| | |
|---|---|
| • الميلاد<br>• الثورة<br>• رفض الذل<br>• إسقاط الظلم<br>• البراءة<br>• تحسن الحال<br>• الإستعداد للثورة<br>• إستمرارية الثورة<br>• إستمرارية الحرب<br>• الشجاعة<br>• التضحية<br>• الخير<br>• عودة الحياة | • الموت<br>• الخوف و الإستسلام<br>• الضعف<br>• الحسرة و الهلاك و ضياع الأيام السعيدة<br>• القتل<br>• المصير المشؤوم<br>• الضعف و التخلف<br>• السيطرة و الإستعباد<br>• الزمن المظلم<br>• التبعية<br>• الهزيمة<br>• الجوع، الدمار<br>• كثرة الموتى و عمق الألم |

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٣٥٢.

إن الوحدة الدلالية الكبرى (الميلاد)، تحكم عالم الصور الكنائية السيابية بنسبة حوالي ٣٢%، أما الوحدة الدلالية الكبرى (الموت)، فتحكمها بنسبة حوالي ٦٨%، نستشف من هذا صراعا بين الحياة و الموت.

## ٤. الصورة المجازية :

إن لاكان يريد بصورة عامة، أن يضمن للغة حيويتها بإعادة خلق علائق جديدة، التي تنشيء بدورها مدلولات جديدة، تشكل قمة الشعلة الشعرية و بما أن جاك لاكان يركز في التحليل الصوري على الجزئيات كما بينتها الدالتين السابقتي الذكر، فإن كل الصور مهما كان نوعها تخضع في إنتاجها لسير العمليتين السابقتي الذكر (١).

و قد سبقت الإشارة إلى أن لاكان يؤكد على أن الإبداع يتحقق، عند تبديل الدال بالدال بحيث يحتل أحدهما مكان الآخر، لا بإلتحامهما، هذا الإقصاء تحقق في الإستعارة و الكناية و كذا المجاز و الرمز، لذا و جب علينا من هذا المنطلق إدراج الصور المجازية و الصور الرمزية كنمطين من التصوير، و فق ما إقترحه لاكان، بالإستغناء عن الصور التشبيهية التي تنبني على إلتحام دالين و بالتالي هي بعيدة عما يفترضه لاكان.

كما قدم لنا لاكان دالة تمثل الإستعارة و أخرى تمثل الكناية، بإعتبارهما بنيتين أساسيتين (Deux structures fondamentales)، تمكننا من تحليل كل الصور الإستعارية و الكنائية و الكشف عن المدلول الجديد (الشعلة الإبداعية)، فما علينا إلا أن نقيس عليها في تحليلنا الصور المجازية و الرمزية و الإستعانة برموزها.

و الآن سنستخرج مدونة الصور المجازية :

---

(١)- ينظر : الفصل الأول من هذا البحث (مخطط سير العمليتين).

## المدونـــة ر قـــم : ٠٣

| الصورة المجازية | الدال الإستعاري (لدال١) الباطن (S) | الدال الأصلي (لدال٢) (S') | عملية إقصاء الدال الإستعاري للدال الأصلي محتفظا بأحد لوازمه و حصول التوافق في السلسلة الدالة ≅ | اللفظة المولدة لأثر الدال | المدلول المستقرأ (s) الصغير |
|---|---|---|---|---|---|
| - " أيـد تطـاع بمـا تشاء " (١) | الإنسان | الحاكم | دلالـة الجـزء علـى الكـل (الـيد علـى الإنسـان) | تطاع | إستبداد الحاكم |
| - " مقلتاه تنسجان مـن لظى شـراع " (٢) | الإنسان | الثائر | دلالة المقلتان على الإنسان | تنسجان | الحرية |
| - " كفّ ابرص يـعدو خلفها خبيا " (٣) | الإنسان | المطارد | دلالة الكف على الإنسان. | يعدو | إستمرارية الثورة |
| - " فم التنيـن يشهـق بالفحيح " (٤) | المفترس | الثائر | الفم الشاهق يدل على الإفتراس | يشهق | الثورة العنيفة |
| - " و عـرفت ما قلـق الطريد يكـاد كـل فـم يعوي بها هو ذا " (٥). | الذئب | الخائـن (المطارد) | دلالة الفم الذي يعوي على الذئب | يعوي | المطاردة |
| - " و توشك كل عـين ألتقيها أن يومض إسمي في قرارتها "(٦). | الإنسان | العظيم | دلالة العين على الإنسان. | يومض | العظمة |
| - " قدم تعدو" (٧). | الإنسان | الخائف | دلالة القدم على الإنسان | تعدو | توقع الخطر |

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٣١٩.

(٢)- المصدر نفسه، ص٣٣٣.

(٣)- المصدر نفسه، ص٣٦٥.

(٤)- المصدر نفسه، ص٤٠٠.

(٥)- المصدر نفسه، ص٤٤٦.

(٦)- المصدر نفسه، ص٤٤٦.

(٧)- المصدر نفسه، ص٤٦٠.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| " عيناك حين تبسمان تورق الكروم " (١) | المرأة | الأرض | دلالة العينين على المرأة | تورق | الخصوبة |
| - "و مقلتاك بي تطيفان مع المطر" (٢) | المرأة | الأرض | دلالة المقلتين على المرأة | تطيفان | الإنتصار |
| - "و نبحث عن يد في الليل تطعمنا " (٣) | الإنسان | المساعد | دلالة اليد على الإنسان | تطعمنا | الجوع |
| - " يد جيارة تصفع العادين " (٤) | الإنسان | الله العادل | دلالة اليد على الإنسان | تصفع | المصير المشؤوم |
| - " قلب تحرق في المحاجر و إشراب يريد نورا " (٥). | الإنسان | السجين | دلالة القلب على الإنسان | تحرق | عمق الألم |
| - " آلاف الشفاه تدعوه ظمأى لاهثات" (٦). | الإنسان | المستنجد | دلالة الشفاه على الإنسان | تدعوه | طلب النجدة |
| - " و يدان تجتذبان أغطية السرير" (٧). | الإنسان | الخائف | دلالة اليدان على الإنسان | تجتذبان | الخوف و البحث عن الحماية |

**تحليل مدونة الصور المجازية :**

ننطلق دائما من العلاقة الإستلزامية ما بين الدال١ و الدال٢ و الذات المتخفية.

لقد مكنتنا الألفاظ المولدة لأثر الدال، من القبض على الدوال الأصلية المتخفية وراء الدال الإستعاري الذي أقصاها و حل مكانها و هي :

الشخص (الحاكم) – العظيم – الثائر – الأرض – المرأة – الخائف – المستنجد –

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٤٧٤.

(٢)- المصدر نفسه، ص٤٧٧.

(٣)- المصدر نفسه، ص٤٩٠.

(٤)- المصدر نفسه، ص٤٩٨.

(٥)- المصدر نفسه، ص٥١٩.

(٦)- المصدر نفسه، ص٥٥٩.

(٧)- المصدر نفسه، ص٥٦٠

الله (عزوجل) – السجين.

ما لاحظناه أن هذه الدوال الأصلية تراوحت ما بين الله الحاكم في هذا الكون، و الإنسان المتسلط و الثائر و المرأة المعطاءة و الإنسان الجبان، و كل هذه الدوال الأصلية تحفي ذاتا متحدثة.

إرتأينا تحليل مثالين من مدونة الصور المجازية لأن كل مثال يتكرر بصورة أو بأخرى.

مثال١ : " أيد تطاع بما تشاء " (١). إن الدال١ هو الإنسان بإعتباره دالا إستعاريا، الذي يسمح بإسقاط القناع عن الدال الأصلي (الدال٢) و هو المتسلط و المستبد، و الذي يخفي بدوره الذات القوية المتسلطة.

مثال٢ : " قلب تحرق في المحاجر و إشرأبّ يريد نورا " (٢) إن الدال الإستعاري هو الإنسان، الذي أظهر لنا الدال الأصلي، السجين الذي يخفي الذات المقهورة، الضعيفة المتألمة.

إستطعنا التعرف على الذات المتحدثة في الصورة المجازية الأولى، إنّها تلك الذات التي فرضت سلطتها، فهي تتمتع بالقوة و السيطرة.

أما الصورة الثانية : فقد كشفت لنا عن ذات متحدثة معاكسة للذات الأولى، إنها تلك الذات الضعيفة المقهورة المتعطشة للحياة.

و يتكرر ظهور الذاتين في الصور المجازية، و هذا ما يجعلنا نقول إننا كشفنا عن ذات واحدة، تعيش صراعا داخليا بين القوة و فرض السلطة و الوجود في هذه الحياة و بين الضعف و الإستسلام.

### ٥. الصــورة الرمزيـــة :

من خلال كتابات لاكان، وجدنا أنه يركز على الرمز الكلامي، هنا نطرح السؤال : ما هو الرمز عند لاكان ؟ إنه إحتلال الدال الإستعاري الذي يمثل الكلمة الرمز، مكان الدال المراد التعبير عنه (الدال الأصلي)، و هذه هي الفكرة الجوهرية في تحليل الصور بكل أنماطها و فق منظور لاكان، و قد تطرق لاكان إلى الحديث عن الرمز، أو المستوى الرمزي في مرحلة المرآة السابقة الذكر.

---

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٣١٩.

(٢)- المصدر نفسه، ص٥١٩.

و من أجل الكشف عن الفكر اللاواعي للفرد، يقوم لاكان بتحليل الرموز الأسطورية، إنطلاقا من اللغة، تقول إديت كيرزويل : « فإن لاكان نظر إلى الرموز المستخدمة في الأساطير (الثقافية و الشخصية) ليعين على الكشف عن الفكر الواعي و اللاواعي للفرد في السياق الخاص بهذا الفكر» (١).

نبحث، إذن، عن الصورة التي تشكلها الرموز، سواء المتعلقة بالفرد المبدع أو بالميراث الثقافي، و نحاول تحليلها للكشف عن لاوعي النص.

و دائما في الحديث عن أهمية الصورة الرمزية في تشكيل الشعلة الشعرية، تقول إديت كيرزويل مدرجة قولا لجاك لاكان : « و إذا كان على فرويد شأنه في ذلك شأن غيره من الكتاب، أن يسجل العدد الوفير من الإنطباعات المتزامنة على نحو متعاقب، فإن هذه " السلاسل" هي التي تصل آنيا بين الدوال المتعاقبة و ذلك لأن بنية السلسلة الدالة تكشف بوصفها وجودا لغويا عن إمكان إستخدام اللغة للدلالة على شيء يختلف كل الإختلاف عما تنطقه اللغة .» (٢).

إن للرمز علاقة وطيدة بالعوامل النفسية اللاواعية في الذات، فإذا تكرر هذا الرمز، تمكنا من نزع الستار عن لاوعي الصورة. و كل تفسير للرمز هو محاولة للكشف عن المرموز إليه الحقيقي، الكامن في اللاوعي.

يتحدث لاكان عن الرمز الكلامي، الذي يكبت في اللاوعي، و هو ناضج، و لكي يخرج، علينا أن نسمع المعني بالأمر، كما وصلنا إليه عن طريق تجاربنا، بأن كل فرد سواء الإنسان العادي أو العصابي، يستجيب لأسئلتنا، عن طريق رموز كلامية، بدون أن يشعر بذلك. و يعتبر هذا من خصائص الكلام الذي يسمعنا ما لم يقله.

و الصورة بدورها تعدّ رمزا كلاميا، فاللاوعي يسكن الصورة التي تجيبنا عن كل أسئلتنا، لنكشف عن المعنى، و الرمز يتخذ قيمة أكبر عندما يتكرر.

إن علاقة المستوى الرمزي بالذات (Sujet)، عند لاكان تتميز عن العلاقة الخيالية التي تربط الأنا بالأخر الصغير.

يرى لاكان أن بنية اللغة الرمزية اللاواعية، تنتج لنا شخوصا متحدثة متعددة، فإنطلاقا من اللغة اللاواعية، يتم الكشف عن الذات المتحدثة المتخفية وراء الدال الأصلي.

---

(١)- إديت كيرزويل، عصر البنوية، ص١٥٧.

(٢)- المرجع نفسه، ص١٥٩.

و الآن سنستخرج مدونة الصور الرمزية، مستفيدين من رموز الدالتين اللتين و ضعهما لاكان للبنيتين، الإستعارية و الكنائية.

## المدونـــة ر قـــم : ٠٤

| الصورة الرمزية | الدال الإستعاري الظاهر (لدال١) (S) | الدال الأصلي (لدال٢) (S') | عملية إقصاء الدال الإستعاري للدال الأصلي محتفظا بأحد لوازمه و حصول التوافق في السلسلة الدالة ≅ | اللفظة المولدة لأثر الدال | المدلول المستقرأ (s) الصغير |
|---|---|---|---|---|---|
| - " و هبته عشتار الأزاهر و الثمار" (١) | عشتار | الأرض | الهبة | و هبته | عودة الحياة |
| - " حـــيت المسيـــــح يـظـل ليـس يمـــــوت أو يحيا " (٢) | المسيح | الإنسان (المعذب) | عدم الموت و عدم الحياة | ليس يموت أو يحيا | شدة العذاب |
| - " سيزيف يرفعها فتسقط للحضيض " (٣) | سيزيف | الإنسان (الفاشل) | السقوط | فتسقط | التردد |
| - " هبـوا فقــد ولـــد الظلام " (٤) | الظلام | الجنين | الولادة | ولد | بداية الألم |
| - "يا ورود تفتحي ولد الربيع " (٥). | الربيع | الجنين | الولادة | ولد | بداية الفرح |
| - " تمـوز يمـوت بـدون مـعاد " (٦). | تموز | الإنسان | الموت | يموت | الجـــــوع و القحــط |

---

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٣٢٤.

(٢)- المصدر نفسه، ص٣٢٦.

(٣)- المصدر نفسه، ص٣٢٥.

(٤)- المصدر نفسه، ص٣٢٧.

(٥)- المصدر نفسه، ص٣٢٧.

(٦)- المصدر نفسه، ص٣٣١.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| " كقابيل يغتال الإشقاء " (١) | قابيل | الإنسان (الغادر) | الإغتيال | يغتال | الخداع |
| - "بما أمتاح من أحداق ميدوز لا مع " (٢). | ميدوز | الساحر | اللمعان | لامع | التحول |
| - "كأوديب للخبز الالهي صافع" (٣). | أوديب | الإنسان (الناكر للجميل) | صفع الخبز | للخبز صافع | نكران الجميل |
| - "ورد هابيل ما قضاه بارئه" (٤). | هابيل | الإنسان (الضحية) | العودة إلى الله | رد ما قضاه بارئه | البراءة |
| - " أم صل حواء بالتفاح كافأني و هو الذي بالتفاح أغواها " (٥). | حواء | الإنسان (المغرّبة) | الإغواء | أغواها | توخّي الحذر |
| - " و الصخـــر يــا سيزيف ما أثقله " (٦). | سيزيف | الإنسان (المثابر) | الثقل | ما أثقله | وجوب التحمل |
| - " تموز عاد بكل سنبلة تعابث الريح" (٧) | تموز | الأرض | عودة السنابل | عاد بكل سنبلة | عودة الخير |
| - "سمّر المسيح بالصليب فإنتصر" (٨). | المسيح | الإنسان (الشجاع) | الإنتصار | فإنتصر | الشجاعة |
| - "عشتار عطشى ليس في جبينها زهر " (٩) | عشتار | الأرض (القاحلة) | العطشى | عطشى | القحـــط و الجفاف |

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٣٥٣.

(٢)- المصدر نفسه، ص٣٥٢.

(٣)- المصدر نفسه، ص٣٥٣.

(٤)- المصدر نفسه، ص٣٦٠.

(٥)- المصدر نفسه، ص٣٦٢.

(٦)- المصدر نفسه، ص٣٩١.

(٧)- المصدر نفسه، ص٣٢٥.

(٨)- المصدر نفسه، ص٣٥٧.

(٩)- المصدر نفسه، ص٤٧٣.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| - " و تموز تبكيه لاة الحزينة " (١) | تموز | الأرض( غـير المعطاءة) | البكاء | تبكيه | إنتشار القحط و الجدب |
| - " رافعا روحي غنيميدا جريحا " (٢). | غنيميدا | الإنسان (المظلوم) | الرفع | رافعا | الألم |
| - " العازر قام من النعش " (٣). | العازر | الميت | القيام من النعش | قام من النعش | المعجزة |
| - " شخنوب العازر قد بعثا " (٤). | شخـنـوب و العازر | الأموات | البعث | قد بعثا | الحساب |
| - " مطر ...<br>مطر ...<br>مطر ..." (٥). | المطر | النصر | الإستعانة | النقاط (...) الدالة على الإستغاثة | طلب النصر |
| - " و يهطل المطر"(٦) | المطر | النصر | الهطول | يهطل | تحقيق النصر |
| - " ليعو سربروس"(٧) | سربروس | الذئب | العواء | يعوي | الموت |
| - "كـأس الرصـــاص التـي عنـى بتوأمهـا سـقـراط " (٨). | كأس الرصاص | السمّ | كأس/سقراط | كـــأس /الرصاص | الموت |
| - "يأجوج يغـرز فـيه من خنـق أظافـــره الطويلـة " (٩) | يأجوج | الإنسان (المثابر) | الغرز | يغرز فيه | الشجاعة |

---

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٤١٧.

(٢)- المصدر نفسه، ص٤٣٠.

(٣)- المصدر نفسه، ص٤٤٠.

(٤)- المصدر نفسه، ص٤٤٠.

(٥)- المصدر نفسه، ص٤٧٥.

(٦)- المصدر نفسه، ص٤٧٩.

(٧)- المصدر نفسه، ص٤٨٢.

(٨)- المصدر نفسه، ص٤٩٥.

(٩)- المصدر نفسه، ص٥٢٩.

**تحليل مدونة الصور الرمزية :**

لقد أسهم "Vel" في تشكيل صور رمزية مختلفة، و ذلك بإستعارة رموز متباينة، أسهمت في تشكيل وحدات دلالية صغرى، تساعدنا على الكشف عن الصور الرمزية اللاواعية، التي تحكم عالم الصور الرمزية.

لقد إستعار "Vel" رمز عشتار الذي يخفي دالا أصليا هو الأرض، لقد حدثت عملية تضاد في تصور رمز عشتار فمرة تصور حاملة للخصوبة و مرة أخرى تصور عازفة عن ذلك ضمن و حدتين دلاليتين صغيرتين.

كما تم إستعارة "Vel"، رمز المسيح، الذي أفرغ من دلالته الأصلية، أحيانا و الذي يخفي دالا أصليا هو الإنسان الشجاع تارة و الفاشل تارة أخرى.

لقد تأرجحت دلالة رمز المسيح ما بين وحدتين دلاليتين صغيرتين، هما الموت و الحياة.

كما نجد تقابلا و تضادا بين وحدتين دلاليتين لرمز سيزيف هما المثابرة واليأس.

و يستفيد "Vel" من الصورة الأسطورية الرمزية، فتتقابل و حدتان دلاليتان أسطوريتان هما ولادة الظلام و ولادة الربيع و الضياء (١).

كما ينبعث رمز تموز نحو "Vel"، ليشكل بواسطته صورا رمزية تحمل دلالة متضادة، فتارة يعزف تموز عن العطاء و الخصوبة و تارة أخرى نجده يعد منبعا للخير و الخصوبة.

كما نلاحظ أن "Vel" إحتفظ برمز المطر في إطار وحدات دلالية متكررة، إذ نجده يحمل دلالة المناجاة لتحقيق النصر ثم يحمل دلالة النصر الفعلي.

أما رمز سربروس فقد إحتفظ بدلالته الأصلية، الموت و يدعم هذه الوحدة الدلالية الصغرى، وحدة أخرى رمز إليها بكأس الرصاص أي كأس الموت.

و أسهم رمز يأجوج، في تحقيق وحدة دلالية صغرى هي الإرادة و المثابرة، تدعم الدلالة المتعلقة بسيزيف الخاصة بالمثابرة.

أما قابيل و هابيل، فلهما مكان في الصور الرمزية، اللذان يحققان وحدتين دلاليتين متضادتين، الخيانة، الغدر / البراءة.

و يستعير "Vel" رمز أوديب لتحقيق وحدة دلالية صغرى هي نكران الجميل، أما رمز

---

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، هامش (١)، ص٣٢٧.

حواء فقد إستعاره "Vel" ، لتحقيق دلالة توخي الحذر من الغاوين.

نلاحظ، إذن، إقتران كل صورة رمزية بوحدة دلالية صغرى، هذه الوحدات الدلالية يمكننا إختزالها، للوصول إلى الوحدة الدلالية الكبرى التي تمثل الصورة الرمزية اللاواعية و التي نلخصها في الصراع بين الحياة و الموت.

و للبحث عن الذات المتخفية، نبحث أولا عن الدال الأصلي في كل صورة رمزية الذي بدونه الذات = ٠ .

لدينا الدوال الأصلية التالية المتكررة :

الأرض – الإنسان – الجنين – الساحر – الميت – الذئب.

إنطلاقا من المدونة، سنحاول تحليل ثلاث صور رمزية، كل صورة تكررت بطريقة أو بأخرى.

مثال١ : " يا ورود تفتحي ولد الربيع " (١) : إن لفظة – ولد – قادتنا إلى نزع القناع عن الدال الأصلي (الإنسان) أو (الجنين)، الذي يخفي الذات المتمثلة في الذات المتجددة، التي تحيا في كل مرة حاملة الحب للحياة.

مثال٢ : " تموز يموت بدون معاد " (٢) : إن لفظة – يموت – ساعدتنا على كشف الدال الأصلي (الإنسان) و الذي يكشف بدوره، عن الذات المنهارة المنتهية قبل أجلها المحدد.

مثال٣ : " العازر قام من النعش " (٣) : إن الدال الإستعاري (العازر) يتعلق بمعجزة عيسى عليه السلام (إحياء الأموات)، يكشف لنا بدوره الدال الأصلي المتمثل في الإنسان الميت مجازيا أي الذي يعيش ظروفا قاسية مميتة لكنه يحبا بالإرادة و العزيمة، هذا الدال الأصلي يكشف بدوره عن الذات التي تحيا من جديد بعدما عانقت

إن الذات التي ظهرت لنا في كل مثال من الأمثلة الثلاثة تكرر الكشف عنها في الصور الرمزية الباقية في المدونة، لذا يمكننا القول إن الذات المتخفية في الصور الرمزية، تعيش صراعا داخليا بحيث نجدها راكدة، مستسلمة تعانق الموت في بعض الصور الرمزية، كما نجدها في باقي الصور الرمزية الأخرى تعانق الحياة بتجديدها لها.

(١)- السياب ،ديوان أنشودة المطر،ص٣٢٧.

(٢)-المصدر نفسه ،ص٣٣١.

(٣)- المصدر نفسه، ص٤٤٠.

# الفصل الثالث

## مصــادر الصــورة عنــد السيــّاب

١. توطئة.

٢. التراث الأسطوري.

٣. التراث الديني.

٤. التراث الشخصي.

٥. التراث الشعبي.

٦. التراث الأدبي.

٧. ذكريات الطفولة.

٨. الحقول الدلالية.

أ)- حقل الطبيعة.

ب)- حقل الحرب والموت.

ج)- حقل البأس.

د)- حقل الفرح.

هـ)- تحليل المعجم.

## ١. توطئـــة :

إرتأينا إعادة النظر، فيما قدمه لاكان كفرضية، تبين كيف تتشكل الصورة، و أين يتم تشكيلها، و ما هي العناصر المسهمة\\ في هذه العملية، و ذلك من أجل إستنتاج طريقة ذات مرجعية لاكانية، في تحليل مصادر الصور السيّابية. و يعد هذا الفصل إستنتاجيا لما سبق تقديمه في الفصلين الأول و الثاني، من المقولات اللاكانية و قد توصل لاكان إلى القول إن الصورة تعرف طريقها إلى الوجود، بواسطة عمليتين أساسيتين يسيرهما اللاوعي في إتجاه واحد، و بشكل دائري.

و قد إقترح لاكان تسمية العنصر الذي أسهم في إنجاح العمليتين و بالتحديد في مرحلة الإغتراب (Alienation) بـ "Vel" و هو التركيب المنطقي، الذي أعطاه لاكان الحرية التامة في إقصاء الكلمات أو الإحتفاظ بها، و يسهم بدوره في عمليتي التكثيف و الإزاحة، بحيث أن الصورة تتشكل من قبل Vel"، الذي يصنع الذات و التي تكون في المرحلة الأولى خاضعة للمنطق، و لكن الصـور بوصفهـا تحتـوي علـى الإستعـارة و الكنايـة و الرمز و المجاز فإنها تفرض إفراطا في الإنزياح و التكثيف الدلاليين.

يتم التفاعل بين الذات و نقصها، هكذا يتشكل تركيب لغوي جديد، يسهم في خلق علاقة جديدة حاملة لدلالة جديدة.

إن لاكان يرى أن النص الإبداعي تسكنه ذوات متحدثة، تشكل أفقا مفتوحا، لا يمكننا الغوص فيه، إلا بوساطة الغوص في أعماق لاوعي النص، لنكشف عن علاقة الذات المتخفية، بما هو مكتوب. إذ لا يمكننا فهم دلالة الصورة، إلا بالتغلغل في لاوعيها إنطلاقا من بنيتها.

إلى هنا يمكننا طرح السؤال :

إن Vel الذي يصنع الذات في المرحلة الأولى، و يبحث عن نقصه ليتفاعل مع الذات التي يصنعها في المرحلة الثانية مشكلا الصورة بإكتمال صنع الذات، هذا النقص الدلالي من أين يطفو لينجذب نحو Vel ؟

لا بد ان يكون له مصدرا معين. و قد لاحظنا من خلال قراءتنا ديوان " أنشودة المطر " للسيّاب، أن Vel في كل مرة يغير الوجهة، بحيث يغرف قليلا من مصدر معين ثم ينتقل

ليغرف من مصـدر آخر، و هكذا تتشكل جملة من الصور الرائعة الخلاقة، المنتجة للشعلة الشعرية حسب لاكان.

و إنطلاقا من بنية النص الشعري السيّابي، سنحاول الغوص في أعماقه كاشفين عن المصادر التي قام Vel بالإغتراف منها و الإحتفاظ بدوالها الإستعارية، كمساعد هام في إنتاج الصور. و سنرى إن كانت هذه المصادر بدورها قد أسهمت في عملية التشكيل الصوري.

سننطلق، إذن، من بنية النص الشعري السيّابي، باحثين فيه عن المصادر التي ينهل منها Vel ليجعلها مادة أساسية لصوره.

### ٢. التــراث الأسطـــوري :

إن لاكان يرى بان النص الشعري، يحمل في طياته رموزا، مأخوذة من التراث الثقافي، الأسطوري و الشخصي و هذا ما تؤكده إديت كيرزويل : « إن لاكان ينظر إلى الرموز المستخدمة في الأساطير الثقافية لتعين على الكشف عن الفكر الواعي و اللاواعي في السياق الخاص بهذا الفكر » (١).

إن Vel إتخذ من الأساطير القديمة مادة يتكىء عليها و ينهل منها خدمة للصورة، لكن الشيء الملاحظ في الصور السيّابية أنه قد وردت رموز معينة من التراث الأسطوري، إحتفظ بها Vel و اقصى الرموز الأخرى، التي كان بإمكانه الإحتفاظ بها لتشكيل الصورة. إن إختيار Vel، إذن، لتلك الرموز الأسطورية لتسهم في خلق صور جديدة لم يكن عشوائيا، و إنما تبعا للرغبة التي تسكن اللاوعي. فإنجذاب رمز معين نحو Vel، هو بمثابة الرغبة المخزنة في اللاوعي، تطفو إلى سطحه متحررة من القيود.

و لكن في بعض الأحيان يقوم Vel بإفراغها من محتواها الدلالي الأصلي، مستخدما طريقة التحوير الدلالي و هذا هو سر جمال الصورة، و جدتها، إذ يرى لاكان أن المعنى يتولد من اللامعنى.

و يعود سبب إنطلاقنا من بنية النص الشعري، للتعرف على المصادر المتكأ عليها، لإنتاج

---

(١)- إديت كيرزويل، عصر البنوية، ص١٥٧.

الصور، إلى إهتمام لاكان بالتحليل الأسلوبي، إذ يرى أن هناك ذكريات ضاربة في القدم، تطفو إلى سطح اللاوعي، ليتقدم Vel و يقوم بمهمته و لكي يبين لنا لاكان، بأن النص الإبداعي الشعري له القدرة على أن يدلنا على المصادر و المواد التي ينهل منها الشاعر بكل نواحيها.

و من خلال تحليلنا لمصادر الصورة، حسب لاكان، تبين أن Vel إستدعى رمز عشتار بصفة متكررة، حتى عدّ رمزا أسطوريا بارزا في الصور السيّابية، لكن في كل مرة، ترتدي عشتار، دلالة جديدة، متخلية عن دلالتها الأصلية بفعل التحوير الدلالي،الذي يقوم به Vel. و هذا يتم إنطلاقا من تركيب هذا الرمز في سياق لغوي جديد، ليتفاعل مع الذات الجديدة، التي يصنعها في كل مرة.

و الآن سنستنتج مدونة الصور المشكلة من المصدر الأسطوري كمرحلة أولية، تعيننا على الكشف عن مصدر اللاوعي للصورة السيابية.

| **الصورة المشكلة من التراث الأسطوري** | **الدال الأسطوري المحتفظ به من قبل Vel** | **التحوير الدلالي الذي يقوم به Vel للدال الأسطوري.** |
|---|---|---|
| - " و قد شق القبر عنه أمام عفراء الجميلة " (١) | عفراء | إحتفظ رمز عفراء الأسطوري، بدلالته الأصلية (الحب الشديد) و قد أقصى Vel رمزي بثينة و ولادة مثلا رغم أنهما رمزا الحب الأبدي، و هذا يرجع إلى ما خزنه اللاوعي من تأثير عميق بشخصية عفراء، بحيث قام Vel بتحرير هذا الرمز المكبوت في اللاوعي. |
| - "عشتار فيها دون بعل " (٢) | عشتار | إبتعدت عشتار عن دلالتها الأصلية إلى اللاخصوبة |

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٣١٨.

(٢)- المصدر نفسه، ص٣٢٧.

| | | |
|---|---|---|
| - " و هبته عشتار الأزاهر و الثمار " (١). | عشتار | إحتفظت هنا بالخصوبة و العطاء |
| - " عشتار ام الخصب و الحب و الإحسان، تلك الربة الوالهة لم تعط ما أعطيت، لم ترو بالأمطار ما روّيت " (٢) | عشتار | اللاخصوبة |
| - " و تقبل ثغري عشتار فكأن على فمها ظلمة" (٣) | عشتار | اللاخصوبة |
| - " عشتار على ساق الشجر صلبوها " (٤). | عشتار | إن روعة ما يقوم به Vel، أن يدمج بين رمز أسطوري و ما يتعلق بالرمز الديني (المسيح) لتشكيل صورة جديدة حاملة لدلالة الظلم و اللاخصوبة. |
| - "عشتار العذراء الشقراء مسيل دم " (٥). | عشتار | عدم القدرة على العطاء |
| - " يا لعشتاراتنا يبكين تموز القتيل " (٦). | عشتار+تموز | هنا مزج بين دالين أسطوريين لتحقيق دلالة جديدة هي اللاخصوبة. |
| - " عشتار أعادت الأسير للبشر " (٧). | عشتار | الإحتفاظ بدلالة الخصوبة و العطاء |

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٣٢٤

(٢)- المصدر نفسه، ص٣٨٣.

(٣)- المصدر نفسه، ص٤١١.

(٤)- المصدر نفسه، ص٤٣٧.

(٥)- المصدر نفسه، ص٤٣٧

(٦)- المصدر نفسه، ص٤٤٠.

(٧)- المصدر نفسه، ص٤٦٩.

| | | |
|---|---|---|
| - " تسير في السهـــول و الوهاد تسير في الدروب تلتقط منها لحم تموز إذا إنتثر " (١). | عشتار+تموز | موت الخصوبة و العطاء |
| - " و في غرفات عشتار تظل مجامر الفخار خاوية بلا نار " (٢) | عشتار | اللاعطاء |
| - " عذارانا حزنى ذاهلات حول عشتار " (٣) | عشتار | اللاخصوبة |
| - " عشتار عطش ليس في جبينها زهر" (٤). | عشتار | اللاعطاء |
| - " تموز عاد بكل سنبلة تعابث الريح " (٥). | تموز | الإحتفاظ بدلالة الخصوبة |
| - " صحا تموز عاد لبابل الخضراء يرعاها " (٦). | تموز | الإحتفاظ بدلالة الخصوبة |
| - " تموز يموت على الأفق " (٧). | تموز | اللاعطاء |
| - " أزهار تموز ما أرعى، أسلمه في عتمة العالم السفلي إياها " (٨). | تموز | الإحتفاظ بدلالة إخفاء تموز في العالم السفلي |

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٤٨٥.

(٢)- المصدر نفسه، ص٤٨٦

(٣)- المصدر نفسه، ص٤٨٨.

(٤)- المصدر نفسه، ص٤٧٣.

(٥)- المصدر نفسه، ص٣٢٥.

(٦)- المصدر نفسه، ص٤٨٦.

(٧)- المصدر نفسه، ص٣٢٨.

(٨)-المصدر نفسه، ص٣٦٢.

| | | |
|---|---|---|
| - " و تموز تبكيه لاة الحزينة " (١). | تموز | تفاعل الدال الأسطوري تموز مع دال من التراث الديني لتحقق الصورة الرمزية، دلالة اللاخصوبة. |
| - " قاطعا أعراق تموز الدفينة " (٢) | تموز | اللاخصوبة. |
| - " ولد الظلام " (٣)<br>- " ولد الربيع " (٤).<br>- " سيولد الضياء " (٥). | الظلام<br>الربيع<br>الضياء | ثلاث صور أسطورية، عرفت الأولى تحولا دلاليا إلى دلالة الموت أما الثانية و الثالثة فإحتفظت بدلالة عودة الحياة. و الأصل هو " ولادة الشمس " (٦). |
| - " و يهطل المطر " (٧). | المطر | إن Vel إجتذب ما يتعلق بأسطورة الثور الوحشي، الذي ينتصر على كلاب الصياد، عند نزول المطر فقد حافظ هذا الدال على دلالته الأصلية، الإنتصار. |
| - " أحفاد اوديب الضرير و وارثوه المبصرون"(٨). | أوديب | لم يحدث تحول دلالي. |
| - " جوكست ارملة كأمس " (٩). | جوكسيت | لم يحدث تحول دلالي. |
| - " و باب طيبة ما يزال يلقي"أبو الهول" الرهيب عليه من رعب " (١٠) | أبو الهول | إحتفظ بدلالته الأصلية، الترهيب. |

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٤١٧.

(٢)- المصدر نفسه، ص٤٣٣.

(٣) و (٤)- المصدر نفسه، ص٣٢٧.

(٥)- المصدر نفسه، ص٤٨٥.

(٦)- المصدر نفسه، ص٣٢٧، هامش٠١.

(٧)- المصدر نفسه، ص٤٨١.

(٨)- المصدر نفسه، ص٤٧٩.

(٩)- المصدر نفسه، ص٥١١.

(١٠)- المصدر نفسه، ص٥١١.

| | | |
|---|---|---|
| - " ليعو سربروس في الدروب " (١). | سربروس | الموت. (لم يحدث تحول دلالي). |
| - " دمي هذه الخمر التي تشربونها " (٢) | الخمر | إحتفظ رمز الخمر بدلالته الأسطورية (تقديس الخمرة). |
| - " لما تشظى قلب نرسيس أنثى ∴ يلم الشظايا منه شار و بائع " (٣) | نرسيس | الإحتفاظ بدلالة عشق الذات الأسطورية. |
| - " و أفضى إلى العرس السديمي معدن ∴بما امتاح من أحداق ميدوز لا مع " (٤) | ميدوز | إحتفظ بدلالته الأسطورية فميدوز، "تحول كل من تلتقي عينيه بعينيها إلى صخر" (5) |
| - "كأوديب للخبز الإلاهي صافع " (٥). | أوديب | يحتفظ بدلالة مقاومة القدر |
| - " و الصخر يا سيزيف ما أثقله " (٦). | سيزيف | الإحتفاظ بدلالة المثابرة. |
| - " سيزيف يرفعها فتسقط للحضيض مع إنهيارك " (٧). | سيزيف | هنا حدث تحول دلالي إلى اللامثابرة. |
| - " ها هو الآن فحمة تنخر الديدان فيها، فتلتقي من جديد ذلك الكائن الخرافي في جيكور هوميرا " (٨). | هومير | إحتفظ بدلالة الموت |

---

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٥١١.

(٢)- المصدر نفسه، ص٤٨٢.

(٣)- المصدر نفسه، ص٣٥٢.

(٤)- المصدر نفسه، ص٣٥٢.

(٥)- المصدر نفسه، ص٣٥٣.

(٦)- المصدر نفسه، ص٣٩١.

(٧)- المصدر نفسه، ص٣٢٥.

(٨)- المصدر نفسه، ص٤٠٧.

| | | |
|---|---|---|
| - " مترقبا ميلاد أفروديت ليلا أو نهارا " (١). | أفروديت | إحتفظت بدلالة الولادة |
| - " فاوست في أعماقهن يعيد أغنية حزينة " (٢) | فاوست | إحتفظ بدلالة نهاية الحتف. |

**٣. التــراث الدينــي :**

إن Vel، لم يستدعي رموزا من التراث الأسطوري فقط، بل جعل من الديانات السماوية، أبرزها الديانة المحمدية و الديانة المسيحية، مصدرا مهما، برز من خلال الصورة الإبداعية، التي تشكلت في اللاوعي من قبل جهود Vel و "LE"، الذي ينجذب نحوه لتحقيق التفاعل بين الذات و نقصها و الجدول الآتي يبين ذلك.

| **الصورة المشكلة من التراث الديني** | **الدال الديني المحتفظ به من قبل Vel** | **التحوير الدلالي الذي يقوم به Vel للدال الإستعاري (الديني)** |
|---|---|---|
| - " حيث المسيح يطل ليس يموت أو يحيا " (٣) | المسيح | إحتفظ بدلالة التعذيب الذي لاقاه من قبل اليهود |
| - " سينبت الإله، فالشرائح الموزعة " (٤) | الإله | إحتفظ بدلالة القدرة على إعادة الحياة |
| - " نحن الذين إقتلعنا من إسافلها لاة و عزى، و أعليناه " (٥). | لاة و عزى | إحتفظ Vel بدلالة القضاء على الدين الوثني و إعلاء كلمة الله |

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٥١٤.

(٢)- المصدر نفسه، ص٥١٥.

(٣)- المصدر نفسه، ص٣٢٦.

(٤)- المصدر نفسه، ص٤٨٥.

(٥)- المصدر نفسه، ص٤٩٣.

| | | |
|---|---|---|
| - " و النار و الباذرون النار كم زرعوا من كل ثكلى لعزرائيل سبتانا"(١) | عزرائيل | إحتفظ بدلالة الموت |
| - " قابيل أخف دم الجريمة بالأزاهر و الشقوف " (٢) | قابيل | حدث تحول دلالي هو ندم قابيل و محاولته التكفير عن ذنبه |
| - "قابيل باق و إن صارت حجارته سيفا " (٣). | قابيل | إحتفظ بدلالة استمرارية الغدر في حياة الإنسانية. |
| - " ورد هابيل ما قضاه بارئه " (٤). | هابيل | إحتفظ بدلالة المغدور به. |
| - " أم شمر المسيح بالصليب فإنتصر" (٥). | المسيح | إحتفظ بدلالته الأصلية، الإنتصار. |
| - " غدا سيصلب المسيح في العراق " (٦). | المسيح | إحتفظ بدلالته الأصلية (الصلب ظلما) |
| - " ستأكل الكلاب من دم البراق " (٧). | البراق | عرف تحولا دلاليا إلى تحقيق دلالة الإنتقام و البراق هو الجواد الذي إمتطاه الرسول (ص) من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى ليلة معراجه (٨) |

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٤٩٥.

(٢)- المصدر نفسه، ص٥١٠.

(٣)- المصدر نفسه، ص٣٦٠.

(٤)- المصدر نفسه، ص٣٦٠.

(٥)- المصدر نفسه، ص٣٥٧.

(٦)- المصدر نفسه، ص٤٦٨.

(٧)- المصدر نفسه، ص٤٦٨.

(٨)- المصدر نفسه، هامش٠١، ص٤٦٨.

| | | |
|---|---|---|
| - " و يهلك المسيح قبل العازر " (١) | المسيح + العازر | هناك تحول دلالي فالمسيح أحيا العازر و لم يمت قبله. |
| - " دعوه يرقد، دعوه فالمسيح ما دعاه " (٢) | المسيح + العازر | إحتفظ بدلالته الأصلية (إحياء العازر) |
| - " قابيل حدق في دماء أخيه أمس و أنت يأخذك الدوار" (٣). | قابيل | إحتفظ بدلالة الغدر المتعمد. |
| - " محمد اليتيم أحرقوه فالمساء " (٤). | محمد | هناك تحول دلالي، فمحمد (ص) لم يقض عليه الكفار. |
| - " محمد النبي في حراء قيدوه " (٥). | محمد | و لم يقيد في غار حراء |
| - " إله الكعبة الجبار تدرع أمس " (٦). | إله الكعبة | إحتفظ بدلالته الأصلية، القوة الخارقة. |
| - " إله محمد و إله أبائي من العرب تراءى في جبال الريف يحمل راية الثوار" (٧). | إله محمد | عرف تحولا دلاليا فالاله لم يتراءى |
| - " فأطعم جوع الأسدين عيسى، و عض بني مكة ... عيسى " (٨). | عيسى | عرف تحولا دلاليا فهو لم يطعم جوع الأسدين و لم يعض بني مكة. |

(١) و (٢)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٤٧٠.

(٣)- المصدر نفسه، ص٤٤٥.

(٤)- المصدر نفسه، ص٤٦٧.

(٥)- المصدر نفسه، ص٤٦٨.

(٦) و (٧)- المصدر نفسه، ص٣٩٧.

(٨)- المصدر نفسه، ص٣٩٩.

| | | |
|---|---|---|
| - " إن الله باق في قرانا ما قتلناه " (١) | الله | إحتفظ بدلالته الأصلية، بقاء الحاكم العادل |
| - " إلههم الذي صنعوه من ذهب كدحناه " (٢) | الإله الوثني | إحتفظ بدلالته الأصلية، كدح الديانة الوثنية. |
| - " أم صل حواء بالتفاح كافأني و هو الذي بالتفاح أغواني " (٣). | حواء | هذه الصورة، مقتبسة من القرآن الكريم، إحتفظت بدلالة إغواء الشيطان لحواء. |
| - " كـي يدفنـوا هابـيل و هو على الصليب ركام طين " (٤). | هابيل | إحتفظ بدلالته الأصلية (الدفن) |
| - " قابيل ما تهاوى اخوه من ضربة الحقد التي يضربون " (٥). | قابيل | هناك تحول دلالي (عدم موت هابيل) |
| - " جالس القرفصاء في شمس آذار، و عيناه في بلاط الرشيد يمضغ التبغ و التواريخ و الأحلام " (٦). | هارون الرشيد + هومير | إن روعة ما يقوم به Vel هو الدمج بين رمزين من مصدرين و زمنين مختلفين. و قد أفرغ رمز هومير من دلالته الأصلية ليجعله Vel يجلس في بلاط هارون الرشيد لتحقيق دلالة، عودة الحياة و بداية صفحة جديدة. |

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٣٩٩.

(٢)- المصدر نفسه، ص٤٠٠.

(٣)- المصدر نفسه، ص٣٦٢.

(٤)- المصدر نفسه، ص٣٦٨.

(٥)- المصدر نفسه، ص٣٨٣-٣٨٤.

(٦)- المصدر نفسه، ص٤٠٨.

| | | |
|---|---|---|
| - " و الصليب، الصليب إنا رأيناه، و قد مر كالخيال الشرود " (١) | الصليب | لم يحتفظ بدلالته الأصلية الهلاك. |
| - " ولاة تستغيث بالمضمد" (٢) | اللاة | هناك تحول دلالي فاللاة لا تتكلم. |
| - " يأجوج يغرز فيه من خنق أضافره الطويلة"(٣) | يأجوج | إحتفظ بدلالته الأصلية (محاولة تهديم السور) |
| - " و يعض جندله و كف مأجوج الثقيلة " (٤). | مأجوج | يحتفظ بدلالة العجز عن تهديم السور. |

هكذا نلاحظ أن Vel، خرج عن حدود الدلالة الأصلية للرموز الأسطورية و الدينية، وهذا هو سر الإبداع المعاصر، و السيّاب قد خرج، على الدلالة الأصلية لهاته الرموز و جوهرها الثقافي إلى ما يتناغم مع تجربته الحياتية المتميزة.

### ٤. التراث الشخصي :

و يكشف تحليل بنية النص، أن Vel ينهل كذلك، من التراث الشخصي للشاعر، ليجعله مادة لصوره الجديدة، وذلك ما يتضح في الجدول التالي :

| **الصورة المشكلة من التراث الشخصي** | **الدال الشخصي الذي إحتفظ به Vel** | **التحوير الدلالي للدوال الشخصية** |
|---|---|---|
| - " جيكور ستولد من جرحي " (٥) | جيكور | هناك تحول دلالي، الدمار الذي حل بقرية الشاعر. |

---

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٤٠٥.

(٢)- المصدر نفسه، ص٤١٧.

(٣)- المصدر نفسه، ص٥٢٩.

(٤)- المصدر نفسه، ص٥٣٠.

(٥)- المصدر نفسه، ص٤١١.

| | | |
|---|---|---|
| - " هيهات أتولد جيكور " (١). | جيكور | هناك تحول دلالي، فبعد الهناءة التي عرفها جيكور، جاء زمن اليأس من ميلادها من جديد. |
| - " و جيكور خضراء مس الأصل ذري النخل فيها " (٢) | جيكور | إحتفظت بدلالة الهناء و الإخضرار. |
| - " جيكور مدي لنا بابا فندخله " (٣) | جيكور | هناك تحول دلالي، حصار جيكور. |
| - " جيكور يا جيكور، هل تسمعين " (٤) | جيكور | هناك تحول دلالي، (دمار القرية) |
| - " جيكور نامي في ظلام السنين " (٥). | جيكور | هناك تحول دلالي، (دمار القرية). |
| - " جيكور من شفتيك تولد من دمائك " (٦). | جيكور | بعد الهناء التي عمت القرية، و هي الدلالة الأصلية لها، يحل بها زمن الحرب لعودة حياة الأمان. |
| - "فاملئي (الريح) يا جيكور بالضحك أو نثار الورود " (٧). | جيكور | إحتفظت بدلالتها الأصلية، الحياة السعيدة. |
| - " أنا في قرار بويب أرقد " (٨). | بويب | إحتفظ بدلالته الأصلية، الهدوء. |

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٤١٢.

(٢)- المصدر نفسه، ص٤١٦.

(٣)- المصدر نفسه، ص٤٢٢.

(٤)- المصدر نفسه، ص٤٢٦.

(٥)- المصدر نفسه، ص٤٢٨.

(٦)- المصدر نفسه، ص٣٢٦.

(٧)- المصدر نفسه، ص٤٠٧.

(٨)- المصدر نفسه، ص٣٢٥.

| | | |
|---|---|---|
| - " و سحّ وراء ما رفعته بابل حول حماها " (١). | بابل | إحتفظت بابل بدلالتها الشخصية العظيمة. |
| - " لنعلم أن بابل سوف تغسل من خطاياها " (٢) | بابل | إحتفظ بدلالتها الأصلية، الهدوء |
| - " حييت بور سعيد من مسيل دم " (٣) | بورسعيد | لم تحتفظ بدلالتها الأصلية، الهدوء |
| - " فالموت عالم غريب يفتن الصغار و بابه الخفي كان فيك يا بويب" (٤). | بويب | هنا تتحقق عكس دلالة بويب الأصلية و هي الدمار |
| - " أكاد أسمع العراق يذخر الرعود " (٥). | العراق | يعرف تحولا دلاليا، فبعد الحياة السعيدة يأتي زمن الحرب |
| - " نرى العراق يسأل الصغار في قراه ماالقمح ؟ ما الثمر ؟ " (٦). | العراق | هناك تحـول دلالـي إلى دلالـة الجـوع و القحـط. |
| - " الموت و الميلاد و الظلام و الضياء " (٧). | كل هذه الدوال الأربعة | لم تعرف هذه الرموز الشخصية، تحولا دلاليا، فالميلاد يأتي بعد الموت و الضياء بعد الظلام. |
| - " و جاء الشام يسحب في ثراها " (٨). | الشام | عرف تحولا دلاليا (الإنهزام). |

(١) و (٢)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٤٩١.

(٣)- المصدر نفسه، ص٤٩٣.

(٤)- المصدر نفسه، ص٤٥٥.

(٥)- المصدر نفسه، ص٤٧٧.

(٦)- المصدر نفسه، ص٤٨٤.

(٧)- المصدر نفسه، ص٤٧٥.

(٨)- المصدر نفسه، ص٣٩٩.

## ٥. التــراث الشـعبـــي :

كما نجد Vel، يستفيد من التراث الشعبي المحلي ليشكل بواسطته، صورا، تنتج لنا دلالات معينة و هذا الجدول يثبت ذلك :

| الصورة المشكلة من التراث الشعبي | الدال المحتفظ به من التراث الشعبي | التحوير الدلالي الذي يقوم به Vel |
|---|---|---|
| - " حين يرقص حول العـــــروس منشــدات : " نوار، أهنىء يا نوار، حلوة أنت مثل الندى يا عروس " (١) | أغنية (نوار) | لم تعرف تحولا دلاليا بل أحتفظت بدلالة الفرح |
| - " خورس<br>شيخ إسم الله ... ترللا<br>قد شاب ترلّ ترلّ ترلّ .... و ما هلا<br>نزلل ... العيد ترللا<br>نزلل... عرس (حمادي) زغردت ترللا ترللا" (٢) | أغنية (خورس) | إحتفظت بدلالة الفرح |
| - " ثم يوفي على الجميع بمنديل عرسه المعقود نقطته الدماء، شهدن للخدر بعذراء، يالها من شهود" (٣) | المنديل | إحتفظ بدلالة العفة و الطهارة |
| - " سليمة يا سليمة نامت عيون الناس كلبي (قلبي) يتيمة " (٤). | سليمة | هذه الصورة لحمل دلالة الركود. (لم تعرف تحولا دلاليا) |
| - " و حين سألتها "يا نوار هل تصيرين للآجنبي الدخيل " (٥). | نوار | هنا عرف إسم نوار تحولا دلاليا إلى بعث روح الوطنية في نفوس الآخرين |

---

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٣٤٥.

(٢)- المصدر نفسه، ص٤٠٦.

(٣)- المصدر نفسه، ص٤٠٤.

(٤)- المصدر نفسه، ص٥٣٢.

(٥)- المصدر نفسه، ص٣٤٦.

### ٦. التـــراث الأدبـــي :

و يستدعي Vel، صورا من التراث الأدبي، كانت مخزنة، ثم عرفت تحررا من القيود و هذا الجدول يبين ذلك :

| الصورة المشكلة أو المأخوذة من التراث الأدبي | الدال المحتفظ به من قبل Vel | الدالالـــة المستـــقـرأة |
| --- | --- | --- |
| - " نلوح منها أكف الجنود لألف كجولييت فوق الرصيف " (١) | جولييت | تعظيم العشق |
| - " و من يفهم الأرض أن الصغار يضيقون بالحفرة الباردة " (٢) | البيت بأكمله | الشفقة |
| - " سلام لأفون روى عروق شكسبير و الزهرة و الدالية " (٣). | شكسبير | العطاء |
| - سعى "مكبث" تحتها في إحتراس يقتل النعاس " | مكبث | الغدر |
| - " الخيل من سأم تحمحم و هي تضرب بالحوافر " (٤). | كل البيت | الثورة |
| - " دعيني – فما تلـك بالقبـرة دعيني أقل أنه البلبل و إن الذي لاح ليس الصباح" (٥). | الأبيات كلها من روايـة رومـــيو و جولييت | الدمار |

ما نلاحظه، أن إستدعاء Vel لهذه الصور مأخوذة من التراث الأدبي، كان بهدف تدعيم الدلالات التي حملتهـا الصـور المأخـوذة من التـراث الأسطـوري و الـتراث الدينـي و الشخصي.

---

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٥٦٨.

(٢)- المصدر نفسه، ص٥٧٩.

(٣)- المصدر نفسه، ص٥٨٨.

(٤)- المصدر نفسه، ص٥١٥.

(٥)- المصدر نفسه، ص٥٧٨.

### ٧. ذكريـــات الطفولـــة :

يركز لاكان كثيرا على الحديث، عن مرحلة الطفولة، التي سمّاها مرحلة المرآة و بداية تشكيل العلاقات بالآخر (١).

و فيها إشارة واضحة إلى أن الإنسان في طفولته، يقوم بتخزين كل ما يحيط به من أشياء في لاوعيه، و في كل مرة يحاول خلق علاقة مع الآخر، تخزن في اعماق اللاوعي.

و هذه العلاقة التي يقيمها الطفل مع العالم الخارجي، يستفيد منها Vel، ليشكل صورا جديدة، يركبها ليشكل ذاتا جديدة، يصنعها.

إن لاكان يريد أن يجعل من الصورة عملا عضويا، كما سبق و أن شرحنا ذلك في مفهوم الصورة عند لاكان (٢).

و تعدّ الدوال التي إحتفظ بها Vel، و التي تخفي الدوال الأصلية، هي الرغبة في إسترجاع ذكريات الطفولة، و إنطلاقا من الغوص في بنية النص من أجل الكشف عن المصادر التي نهل منها Vel لتشكيل صوره، يمكننا نزع الستار عن الذوات المتحدثة، التي تسكن لاوعي لغة الصورة فإذا أورد الشاعر، ذكرى الطفولة، فإن المتكلم هو الطفل و ليس الشاعر (البالغ).

إن أصحاب المناهج النفسية في تحليل الأدب، يؤكدون على ان مرحلة الطفولة، تعد مصدرا سخيا للصورة. و حسب لاكان فإنها تمد Vel بكل الدوال التي تسهم في تشكيل الصور.

تعد مرحلة الطفولة، إذن، من بين مصادر الإبداع، في مجال التصوير الشعري، و لاكان بدوره، يتطرق إلى الحديث عن مرحلة الطفولة و يمدنا بتفسير، يتحدث عن أصل بناء لغة اللاوعي، و كيفية تشكيل الرغبات. و بما ان لاكان يقر بأن أساس لغة اللاوعي، هو الطفولة، فإن هذه الأخيرة، تعد مصدرا هاما لميلاد صورة جديدة، كما نجد لاكان يتحدث عن الخيال الذي يعد حسبه، أساسا لضمان خلق علاقة تتسم بالجدة.

و الجدول الآتي يثبت ما قلناه :

---

(١)- ينظر : لاكان، كتابات I، ص٨٩.

(٢)- ينظر : الصفحة الأخيرة من الفصل الأول من هذا البحث.

| الصورة المشكلة من ذكريات الطفولة | الدال المحتفظ به من قبل Vel | الدلالـــة المستــقـرأة |
|---|---|---|
| - " هي وجه أمي في الظلام و صورتها ينزلقان حتى انام" (١) | العراق | الهدوء |
| - " شوق الجنين إذا إشرأب من الظلام إلى الولادة " (٢) | الحنين | الجنين إلى زمن الهدوء و السكينة |
| - " ينساب صوتك من خلل النعاس و أنت ترقد في السرير" (٣). | العراق | الجنين إلى الحياة الهادئة |
| - " نهد أم تنقر الديدان فيه " (٤). | النهد | ضياع الحنان |
| - " و ملالة الأكواخ تشرب كل أمطار الشتاء" (٥). | الأكواخ | الحنين إلى بيت الطفولة |
| - " ترقص الأضواء ... " (٦). | الأضواء | يحمـــل دلالة الهـــدوء و الطمأنينة |
| - " و أسمع القرى تئن " (٧). | القرى | الحسرة |
| - " و نبحث عن يد في الليل تطعمنا تغطينا و نبحث عنك في الظلماء، عن ثديين، عن حلمة " (٨). | الليل + الثديين + الحلمة | دلالــة السكـــون، الهنــاء و الخير |

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٣١٨.

(٢)- المصدر نفسه، ص٣٢٠.

(٣)- المصدر نفسه، ص٣٢٤.

(٤)- المصدر نفسه، ص٤٣٣.

(٥)- المصدر نفسه، ص٤٤٤.

(٦)- المصدر نفسه، ص٤٧٤

(٧)- المصدر نفسه، ص٤٧٨.

(٨)- المصدر نفسه، ص٤٩٠.

| | | |
|---|---|---|
| - " من حيث رد الصدى بوم و ناداها أماه إنا هنا ريح بنا عصفت " (١) | البوم | الحنين إلى الحياة الهادئة |
| - " من عالم في حفرتي تستريح " (٢) | الحفرة | الهدوء |
| -"وسودت آلة من حديد تسكب اليتم و اللظى لا حليب الأم أو رحمة الأب المفقود " (٣). | الآلة من حديد | البكاء على زمن الهناءة و السعادة. |
| - " مصابيح لم يسبح الزيت فيها و تمسسه نار " (٤). | الزيت | الهدوء و الحماية. |
| - " يا ليتك المصباح يخفق ضوؤه القلق الحزين " (٥). | الضوء | الحراسة و الطمأنينة. |
| - " و تفتحت كأزاهير الدفلى مصابيح الطريق " (٦). | المصابيح | الحراسة و الطمأنينة. |
| - " ثغرا يكرر، أو يثرثر بالأقاصيص البريئة " (٧). | الثغر | البراءة و الهناء. |

### ٨. الحقـــول الدلاليـــة :

إن Vel لا يقوم بإستدعاء الرموز التراثيـة و الدينيـة و الأدبيـة و الثقافيـة و الأسطوريـة و ذكريات الطفولة فحسب،و إنما يلجأ إلى ما يخزنه لاوعيه من الدوال التي تعكس معاناة الشاعر و آماله. فمن خلال النص الشعري يمكننا التطلع، إلى ما يصبو إليه الشاعر و ما يريد البوح به، إذ يبحث Vel في قاموس الدوال المخزنة ليصنع الذات المتحدثة الجديدة.

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٣٦٣.

(٢)- المصدر نفسه، ص٣٨٩.

(٣)- المصدر نفسه، ص٤٠٨.

(٤)- المصدر نفسه، ص٤١٧.

(٥)- المصدر نفسه، ص٥٣٨.

(٦)- المصدر نفسه، ص٥٠٩.

(٧)- المصدر نفسه، ص٥١٣.

إن القاموس العربي يحتوي على العديد من المصادر اللغوية و المجالات التي يقوم Vel بأخذ ما يحتاجه منها، و ما يناسبه لأخذ صورة جديدة، تبعا للرغبة المنبعثة من اللاوعي.

إن اللاوعي يخزن في باطنه، ما يتأثر به الإنسان، و في لحظة الإنفعال، و تحت وطأة المعاناة، تخلق القصيدة مشكلة من صور، أسهم في ميلادها عنصر حساس، هو اللاوعي، الذي يحتوي بدوره على عناصر حساسة، لكل عنصر، دوره في تشكيل الصور تبعا للرغبة التي تسكن لاوعي المبدع، كالرغبة في التعبير عن الأمنيات / الآمال / الأحلام / الآلام.

و بما ان لاكان يرى بان عالم الكلمات يخلق عالم الأشياء، فإنه يستوجب علينا أن نبحث في الصور السياسية عن الحقول الدلالية التي ينهل منها Vel و نحاول وضع تصنيف لها.

إن القصيدة هي مجموعة الكلمات، التي ركبت تبعا للرغبة المخزنة في اللاوعي، فلاكان يعطي أهمية قصوى للكلمات أثناء تحليله، إذ يسعى للكشف عن بنية اللاوعي.

سننطلق إذن من النص للكشف عن المصادر الأخرى التي ينهل منها السيّاب.

**أ) حقـــــل الطبيعـــة :**

| الصورة المشكلة من حقل الطبيعة | الدال الإستعاري المحتفظ به من قبل Vel | الدلالــة المستقــرأة |
|---|---|---|
| - " الريح تلهث بالهجيرة " (١) | الريح | التعب الشديد |
| - " و على القلوع تظل تطوي أو تنشر للرحيل " (٢) | الريح | اليأس |
| - " الريح تصرخ بي عراق " (٣). | الريح | طلب النجدة |
| - " الموج يعول بي عراق " (٤) | الموج | طلب النجدة |
| - " و هذه النجوم هل تظل في إنتظار تطعم بالحرير آلافا من الإبر " (٥). | النجوم | الجوع |

(١) و (٢)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٣١٧.

(٣) و (٤)- المصدر نفسه، ص٣١٨.

(٥)- المصدر نفسه، ص٤٥٤.

| | | |
|---|---|---|
| - " بعدما أنزلوني سمعت الرياح في نواح طويل تسفّ النخيل " (١) | الرياح | عمق الألم |
| - " كالبحر سرح اليدين فوقه المساء " (٢) | المساء | الظلمة و الوحشة |
| - "تثاءب المساء و الغيوم ما نزال، تسحّ ما تسحّ من دموعها الثقال " (٣). | المساء<br>الغيوم | العياء و النعاس<br>الجفاف |
| - " أكاد أسمع النخيل يشرب المطر" (٤) | النخيل | شدة العطش |
| - " و الريح في الشجر قد كمموا فاها " (٥). | الريح | القمع |
| - " و الشمس تحسو كل ماء الصدور " (٦). | الشمس | العطش الشديد |
| - " و يزرع في الصحاري زبد الشواطئ و المحار " (٧). | زبد الشواطئ + المحار | الوحدة القاسية |
| - " أطعن بخنجرك الهواء " (٨) | الهواء | الإنتقام غير المجدي |
| - "و تنهد الريح الطويل " (٩) | الريح | الحسرة و عمق الألم |
| - " أيأكل الليل الرهيب و الدود منها ما تمناه الهوى " (١٠) | الليل | الموت |

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٤٥٧.

(٢)- المصدر نفسه، ص٤٧٤.

(٣)- المصدر نفسه، ص٤٧٥.

(٤)- المصدر نفسه، ص٤٧٨.

(٥)- المصدر نفسه، ص٤٩٧.

(٦)- المصدر نفسه، ص٥٠٤.

(٧)- المصدر نفسه، ص٥١٤.

(٨)- المصدر نفسه، ص٥١٦.

(٩)- المصدر نفسه، ص٥٤٦.

(١٠)- المصدر نفسه، ص٥٤٧.

| | | |
|---|---|---|
| - " السماء لو أنها انفجرت تقهقه بالرعود و القاصفات " (١). | السماء | الثورة |
| - " السماء إنفجرت و صاحت كالذئاب العاويات " (٢) | السماء | توقع الخطر |
| - " في قلبي دمدم الزلزال " (٣). | الزلزال | بداية الثورة |
| - " و تأوه المستنقعات " (٤) | المستنقعات | المرض الشديد |
| - " و تنهد الأشجار، عطشى يابسات في الظهيرة " (٥). | الأشجار | الحسرة |
| - " و الماء يهمس بالخرير" (٦). | الماء | الخوف و الحذر |
| - " و النسغ في الشجرات يهمس" (٧). | النسغ | الحذر الشديد |
| - " إحصدوا يا رفاقي، فإن المغيب طاف بين الروابي يرش اللهيب " (٨) | المغيب | الثورة |
| - " و النار تصرخ يا ورود تفتحي" (٩) | النار | زرع روح الثورة |
| - " فإخضـــرت الريـــاح و الغديـــر و القمر ؟ " (١٠). | الرياح | الخصوبة |
| - " و الريح خرساء " (١١). | الريح | الركود |
| - " الليل يجهض فالحياة " (١٢) | الليل | بداية عهد جديد |

(١) و (٢)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٥٥٩.

(٣)- المصدر نفسه، ص٤٣٨.

(٤) و (٥)- المصدر نفسه، ص٤٤٤.

(٦)- المصدر نفسه، ص٣٢٥.

(٧)- المصدر نفسه، ص٣٢٦.

(٨)- المصدر نفسه، ص٣٤٧.

(٩)- المصدر نفسه، ص٣٢٧.

(١٠)- المصدر نفسه، ص٣٥٧.

(١١)- المصدر نفسه، ص٣٦٤.

(١٢)- المصدر نفسه، ص٣٦٩.

| | | |
|---|---|---|
| - " النار تصهل من ورائي " (١). | النار | توقع الخطر و الدفاع عن النفس |
| - " و النخل يوسوس أسراري " (٢) | النخل | التحريض |
| - " جمعت السماء آمادها لتصيح" (٣) | السماء | الثورة |
| - " من أجل طفل ضاحكته السماء " (٤) | السماء | الرحمة |
| - " إذا عرش الصخر غصونه " (٥) | الصخر | الإستعمار |

**ب) حقل الحرب و الموت :**

| **الصــورة المشكلــة من حقـل الحـرب و المــوت** | **الدال المحتفظ به من قبل Vel** | **الدلالـــة المستقـرأة** |
|---|---|---|
| - " صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى عراق " (٦). | صوت | الثورة |
| - " فلتنطفئي يا أنت ... يا دم " (٧) | دم | و قف إطلاق النار |
| - " الموت يركض في شوارعها و يهتف يا نيام " (٨). | الموت | الخطر المحدق |
| - " و نقرنا قسمات وجهك و إرتعاشك إبرتين ستنسجان لك الشراك " (٩) | ابرتين | الثورة و الإنتقام |
| - " لن يخفق فيه سوى الدود " (١٠). | القلب | الموت |

---

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٣٧١.

(٢)- المصدر نفسه، ص٤١٢.

(٣)- المصدر نفسه، ص٣٦٨.

(٤)- المصدر نفسه، ص٣٨٥.

(٥)- المصدر نفسه، ص٤١٥.

(٦)- المصدر نفسه، ص٣١٧.

(٧)- المصدر نفسه، ص٣٢١.

(٨)- المصدر نفسه، ص٣٢٧.

(٩)- المصدر نفسه، ص٣٣٨.

(١٠)- المصدر نفسه، ص٤١٢.

| | | |
|---|---|---|
| - "و تلتف حولي دروب المدينة حبالا من الطين يمضغن قلبي " (١). | دروب المدينة | الدمار و الموت |
| - " رحـــي مـــن اللظى مرّ دربـــي عليهـا " (٢) | دربي | الحرب |
| - " يا جـوادا ساحــقا بالصـــخر السنابـك " (٣). | جوادا | الحرب |
| - " حيــن دفــأت يومــا بلحمي عظام الصغار " (٤). | بلحمي | التضحية (الموت). |
| - " أعين البندقيات يأكلن دربي " (٥) | أعين البندقيات | المطاردة (الحرب) |
| - " الموت في البيوت يولد" (٦). | الموت | الحرب (الدمار) |
| - " كأن العويل يعبر السهل بيني و بين السفينة " (٧). | العويل | الثورة و الحرب |
| - " قبور إخوتنا تنادينا و تبحث عنك أياديك " (٨) | قبور إخوتنا | النداء للتضحية و الحرب |
| - " يا حاصـد النـــار من أشــــلاء قتلانـــا " (٩). | النار | الإنتقام. |

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٤١٤.

(٢)- المصدر نفسه، ص٤١٦.

(٣)- المصدر نفسه، ص٤٣١.

(٤)- المصدر نفسه، ص٤٦١.

(٥)- المصدر نفسه، ص٤٦١.

(٦)- المصدر نفسه، ص٤٧٠.

(٧)- المصدر نفسه، ص٤٥٧.

(٨)- المصدر نفسه، ص٤٩٠.

(٩)- المصدر نفسه، ص٤٩٢.

| | | |
|---|---|---|
| - " و إن عارا كالوباء بصم الحياة فلن تغسل منه إلا بالدماء " (١). | عارا | الحرب |
| - " حقد سيعصف بالرجال " (٢) | حقد | الثورة |
| - " حتى تفجر من أصابعك الحليب رشاش نار" (٣). | الحليب | الثورة و الحرب |
| - " كفّان قاسيتان جائعتان " (٤). | كفان | الموت و القتل |
| - " و يدان تجتذبان أغطية السرير و تزيحان إحدى الستائر ... ثم تنطفئان في الضوء الضئيل " (٥) | يدان | الموت |
| - " لا تمسح الدم عن يديك فلا تراه و تستطير " (٦). | الدم | الإنتقام و الثورة |
| - " و القذائف لا تنام " (٧). | القذائف | الحرب |
| - " من قاع قبري أصيح حتى تئن القبور " (٨). | القبور | كثرة الموتى |

**ج) حقـــل اليـــأس :**

| **الصــورة المشكلــة من حقـل الحــرب و المــوت** | **الدال المحتفظ به من قبل Vel** | **الدلالـــة المستقـرأة** |
|---|---|---|
| - "تهجس عيناك بكل حزن الدهور" (٩). | عيناك | الحزن و اليأس |

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٥١٣.

(٢)- ا المصدر نفسه، ص٥١٧.

(٣)- المصدر نفسه، ص٥٢٤.

(٤)- المصدر نفسه، ص٥٤٥.

(٥)- المصدر نفسه، ص٥٦٠.

(٦)- المصدر نفسه، ص٣٤١.

(٧)- المصدر نفسه، ص٣٧١.

(٨)- المصدر نفسه، ص٣٨٩.

(٩)- المصدر نفسه، ص٣٣٥.

| | | |
|---|---|---|
| - " فأطفئي مصباحنا أطفئيه " (١). | مصباحنا | فقدان الأمل |
| - " لقد حطم الموت فيك الرجاء " (٢) | الموت | اليأس |
| - " همسة خنقت صداها " (٣) | همسة | الإنتحار بسبب اليأس |
| - " فتـــردد الصحـــــراء فـــي يـــــأس و أعوال" (٤) | الصحراء | الكآبة |
| - " يرعى مصابيح المدينة و هي تخفق في إكتئاب " (٥) | مصابيح المدينة | اليأس و الحزن |
| - " إن العيون التي طفأت أنجمها " (٦) | العيون | اليأس |

**د) حقـــل الــفــــــرح :**

| **الصــــورة المشكلـــة من حقــل الفرح** | **الدال الإستعاري المحتفظ به من قبل Vel** | **الدلالـــة المستقــرأة** |
|---|---|---|
| - "إندفق السرور يفاجؤني " (٧). | السرور | الفرح الشديد |
| - " فيورق الغد في دمائي " (٨) | الغد | الأمل السعيد |
| - " أوقد القصر أضواءه الأربعين" (٩) | القصر | الفرح و السعادة |
| - " هذا مخاض الأرض لا تيأسي" (١٠) | الأرض | الأمل في عود الحياة |

---

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٣٣٦.

(٢)- المصدر نفسه، ص٤٦٦.

(٣)- المصدر نفسه، ص٥٢٤.

(٤)- المصدر نفسه، ص٥٤٤.

(٥)- المصدر نفسه، ص٥٥٤.

(٦)- المصدر نفسه، ص٤٩٢.

(٧)- المصدر نفسه، ص٣٢٣.

(٨)- المصدر نفسه، ص٣٢٧.

(٩)- المصدر نفسه، ص٣٤٧.

(١٠)- المصدر نفسه، ص٣٩٢.

| | | |
|---|---|---|
| - " سيفيض البيدر بالقمح " (١) | البيدر | الخير |
| - " مات الضجيج " (٢) | الضجيج | إستقبال الأيام السعيدة |
| - " كي يثمر المصباح بالنور الذي لا تبصرين " (٣) | المصباح | الأمل في عودة الحياة السعيدة |

## ٨. تحليـل المعجـــم :

من خلال ما تقدم يمكن أن نسجل الملاحظات التالية :

إذا كان المحلل الموضوعاتي يركز في تحليله، على نزع الستار، عن الموضوع الرئيسي الذي يحرك كل إبداعات الشاعر، هذا الموضوع الذي له علاقة جد وطيدة بحياة الشاعر، و يتم الكشف عنه إنطلاقا من البحث في حياة الشاعر. كما أن هذا الموضوع يكون على الأغلب عبارة عن حادثة معينة، يترك أثرها بصمات واضحة تسكن عالم اللاوعي، لتخلق في كل مرة قصيدة تختلف ظاهريا عن القصائد الأخرى، لكنها تنصب في بوتقة موضوعاتية واحدة، مع كل قصائد الشاعر، فإن جاك لاكان، يدخل عالم لاوعي النص، من بابه الواسع دون النظر إلى مبدعه، إنه يتعامل مع النص كبنية حية، تخفي بين كلماتها ذواتا متحدثة، تمثل الرغبات المتحررة من القيود المنبعثة من اللاوعي.

و بما أننا نبحث في الصورة اللاكانية و ماهيتها، وجب علينا تحليل الصور السيابية في ديوانه " أنشودة المطر " للوصول إلى المصدر اللاواعي الذي يمثل بدوره البعد اللاواعي لقصائد السياب.

قد يبدو للمتلقي أن Vel قام بالإغتراف من مصادر متنوعة أهمها المصدر الأسطـوري و الديني و الشخصي و ذكريات الطفولة.

و هذا يعد بالنسبة إلى لاكان، كمحطة أولية تمكننا من الإرتحال في عالم الصور المأخوذة من مصادر مختلفة. و يتم لنا إستخراجها، إنطلاقا من البنية الظاهرية للنص. هنا نطرح السؤال : إذا كان لاكان يهتم بالتحليل الأسلوبي، و يعطي أهمية كبرى للكلمات، و ذلك من أجل الوصول إلى الكشف عن لاوعي النص الشعري، فإن المصدر الأساســي الذي ينهـل

(١)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، ص٤١١.

(٢)- المصدر نفسه، ص٥٤٣.

(٣)- المصدر نفسه، ص٥٣٩.

منه Vel لتشكيل صوره، لم يكشف بعد، و يتم لنا ذلك، بعد أن نبحث عن الدوال الأصلية في الصور و علاقتها بالذات التي يصنعها Vel، و المتمثلة في الرغبات المتحررة من اللاوعي، ليتسنى لنا الوصول إلى المصدر اللاواعي.

إن الصور الواردة في شعر السياب، مشكلة من دول إستعارية مختلفة المصادر، التي تعد مجرد ألفاظ مستعارة، تستتر و راءها ذات متحدثة.

الصور اللاكانية، إذن، تعرف إنقساما في الدوال، و ما علينا إلا الكشف عن هذا الإنقسام، بإسقاط القناع عن الدال الأصلي الذي يقودنا بدوره إلى الكشف عن المصدر الأصلي للصورة.

إن إقتراحات لاكان حول مفهوم الصورة، تقودنا إلى المضي باجثين عن المصدر اللاواعي المتخفي بين طيات الصور السيابية و ما علينا إلا العمل جاهدين من أجل محاولة إكتشافه، إنه اللاوعي الذي يسكن اللغة.

إن لغة اللاوعي، تتميز بالإستبدال المستمر للدوال، لتشكيل صور، قد تبدو مختلفة المصادر، لكنها تدخل في إطار صورة لاواعية واحدة، تسكن لاوعي النص الشعري، إنها تستعار تبعا لمبدأ الرغبة الملحة، للمصدر اللاواعي، الذي يفرض وجوده لتشكيل صورة لاواعية كبرى.

لقد تكرر ذكر رمز عشتار، بصفته رمزا أسطوريا، يحمل دلالة الخصب و العطاء و لكن الملاحظ أنه يكتسي في كل مرة دلالة جديدة مختلفة.

فعشتار ذكرت حوالي أربع مرات محتفظة بدلالة الإخصاب، و حوالي إثنتي عشرة مرة مفرغة من دلالتها الأصلية.

إنها واهبة الثمار تارة، و عازفة عن العطاء تارة أخرى، بحيث تطغى دلالة الرفض للعطاء على رمز عشتار.

كما يلتصق رمز عشتار بدلالة الصلب، إنها تصلب. و بإقترانها بهذه الدلالة تم إلغاء معني الرفض و العطاء. لأن معنى الصلب ملتصق بالمسيح – عليه السلام – الذي لم يصلب و إنما شبه للكفار.

عشتار، إذن، لم يصلبوها، لم يقضوا عليها، و لكن شبهت لهم.

يقول تعالى في هذا الصدد، في سورة النساء، عن عيسى بن مريم، الذي أراد الكفار أن يقتلوه. بأن صلبوه ظاهريا، و لكن أبى الله إلا أن يرد كيدهم في نحورهم، و الله تعالى رفعه إلى السماء و شبه لهم بأنه عيسى بن مريم : « و بكفرهم و قولهم على مريم بهتانا عظيما، و قولهم إنا قتلنا المسيح عيسى بن مريم رسول الله و ما قتلوه و ما صلبوه و لكن شبه لهم إتّباع الظن و ما قتلوه يقينا بل رفعه الله إليه و كان الله عزيزا حكيما ». (١)

لقد وردت عشتار في الصور السيابية، مقدمة للخصوبة بنسبة ٢٥% و حوالي ٧٥% عازفة عن العطاء ترتبط بها دلالة خفقان القلب المرتبط بدلالة الخوف و الهلع. و الصلب المتعلق بالمسيح عليه السلام. أي عشتار لم تصلب، وتبقى محتفظة بدلالة العطاء. إن إستحظار Vel لدلالة الصلب، تبين لنا أن عشتار، التي تمثل البلاد لن تقهر، بل لا تشهد إلا الإنتصارات، و من وصفت باللاخصوبة ليست عشتار.

و الشيء نفسه نجده بالنسبة لرمز تموز، الذي يتكرر ذكره بنسبة ٨٠% محتفظا بدلالة الموت و البكاء، بحيث يذكر بنسبة حوالي ٢٠% محتفظا بدلالة الخصب، لكن الملاحظ أن

Vel يركب رمز تموز مع دلالة الصلب، الذي ينفي فيما بعد دلالة الموت و يحي دلالة العطاء و الخصب فبذكر فكرة الصلب، تم إلغاء ما تكرر ذكره من الموت و اللاخصب، إلى العطاء المستمر.

و قد إستفاد Vel من الصور الأسطورية، ليحتفظ بفكرتها المقرونة بدال جديد، حيث نجد تقابلا بين ولادة الظلام و ولادة الربيع و الضياء المقتبسة من الصورة الأسطورية، التي كان فيها " « كهنة إزيس ينطلقون في منتصف ليلة ٢٥ ديسمبر من كل عام هاتفين في شوارع الإسكندرية لقد وضعت العذراء حملها و قد ولدت الشمس » (٢).

و يتكرر ذكر ولادة الضياء، التي تحمل دلالة عودة الحياة.

كما يحتفظ Vel بفكرة الولادة و إعادة الحياة بإستخدام رمز البعث الحامل لدلالة التجديد كما يستحضر رمز أفروديت مقرونة بالولادة، كما إستدعى Vel رمز الأرض للدلالة على الخير و الحياة و لكن بنسبة أقل جدا من إحتفاظه بدلالة الموت و الجفاف.

---

(١)- سورة النساء، الآيات، ١٥٦، ١٥٧، ١٥٨.

(٢)- السيّاب، ديوان أنشودة المطر، هامش١، ص٣٢٧.

و يسهم رمز سربروس في تأكيد دلالة الموت برفقة نرسيس و هومير و فاوست الذي يمثل نهاية الحتف المأساوية.

و قد تردد ذكر رمز أوديب في دلالة متناقضة، العمى مقابل الإبصار التي تطغى عليها دلالة مقاومة القدر، عكس جوكيست التي إرتبطت بدلالة الأرملة فقط. كما يسهم أبو الهول في تدعيم دلالة الموت.

و ذكر رمز الخمرة، إنما يحمل دلالة التقديس للإنسان المضحي.

أما رمز سيزيف الأسطوري، فإنه يجسد لنا دلالة الصراع، فمرة يكون مفعما بالشجاعة و المثابرة و مرة يصاب بالفشل و الإنهيار. و ذكر رمز ميدوز الأسطوري يحمل دلالة التحجر و الموت.

إنطلاقا من هذه الرموز الأسطورية المحللة يمكننا القول كنتيجة أولية، إن المصدر اللاواعي الذي نهل منه Vel لإبداع الصور السيّابية هو الصراع بين الحياة و الموت و الأمل الكبير في إعادة الحياة من جديد.

وإذا إتجهنا إلى الصور المأخوذة من التراث الديني، وجدنا ان رمز المسيح يتكرر ذكره بإستمرار، فالمسيح ينتصر على الظلم، حاملا للشجاعة التي لا تقهر و المعجزة التي لا تمثل و هي إحياء الموتى. يدخل في صراع مع يهوذا، يعتقد يهلاكه في حين هو في نعيم خالد.

أما العازر الذي أحياه المسيح فإنه يمثل العودة إلى الحياة بعد ركود طويل.

إن رمز الصليب و المسيح يحتفظ بهما Vel ليدعم دلالة النصر و عودة الحياة للمظلوم.

كما تردد ذكر رمزي قابيل و هابيل، فقابيل يركبه Vel مع دلالة الندم بنسبة أقل من تركيبه إياه مع موضوع القتل المتعمد و الغدر، ليشكل ذاتا متحدثة.

في حين نجد رمز هابيل يمثل الهلاك، لكن بإقترانه بالصلب، حمل دلالة الخلود و النصر.

إن هذين الرمزين يحققان دلالة الغدر الوحشي الذي يؤدي إلى الهلاك.

وقد ذكر رمز عزرائيل مشكلا دلالة الموت المؤكد، كما إستحضر Vel الرمزين الوثنيين " اللاة و العزى " في صورة الصراع بين الديانة الوثنية و المحمدية.

كما نجد رمز محمد (ص) حاضرا في الصورة المشكلة من التراث الديني، إنه يحمل دلالة النصر المؤكد و العادل، فمحمد (ص) لم يقيد في غار حراء، ولم يصب بمكـروه لا هو و لا جواده البراق، إنه يمثل الصراع الحاصل بين المسلمين و الوثنيين، كما يتبع رمز محمد بالإله الحامل لدلالة الخير و الخلود وردع الظالمين.

و ذكــر رمـزي آدم و حـواء في الصــور السيّابـيــة يحـمل دلالة الصــراع بيـن الخيــر و الشر.

أما رمزا يأجوج و مأجوج فيحققان دلالة الصراع النفسي و الإرادة القوية المتبوعة بالفشل.

ما يمكن أن نستنتجه من خلال الصور المأخوذة من التراث الديني، أن دلالة الإنتصار و عودة الحياة تتكرر بصفة أكبر في حين دلالة الهلاك و الموت تأخذ نسبة أقل.

إن Vel يستفيد من مصدر التراث الشخصي، لتشكيل صور تنصب في بوتقة واحدة، فأول رمز بارز مأخوذ من التراث الشخصي للسياب هو رمز جيكور التي حملت دلالات مختلفة، إنها تقترن بدلالة الحرب و الدمار، الهلاك و الركود بنسبة ٤٠% في مقابل الولادة من جديد و الإخضرار بنسبة ٦٠% كما تردد ذكر رمز بويب حاملا لدلالة الهدوء و الإستقرار و الوحدة.

و قد إستفاد Vel لتشكيل صوره من المدن التي تأثر بها الشاعر مثل بابل التي حملت دلالة الإعلان عن النصر و الطمأنينة في حين نجد العراق يحمل دلالة الدمار و القحط، في ا لوقت الذي يحضر فيه رمز المطر، ليلغي دلالة الموت و الدمار و يحي دلالة عودة الحياة.

كما تتابع ذكر الموت و الظلام متبوعين بالميلاد و الضياء.

فالصور المشكلة من التراث الشخصي تنهل من مصدر الصراع بين عودة حياة الهدوء، الوحدة، الولادة، الدمار و الموت.

أما التراث الشعبي فإنه قد دعم دلالة الفرح، في حين نجد الصور المشكلة من التراث الأدبي تتراوح دلالتها بين الموت و الحياة.

إن الصور المأخوذة من حياة الطفولة حاضرة في القصائد السيابية حاملة لدلالات مختلفة لكنها تنصب في مصدر لاواعي واحد مشترك.

و إذا تمعنا في الصور السيابية، التي تنهل من مرحلة الطفولة و دلالاتها وجدنا أن صورة التعطش لعودة حياة الهناءة و الهدوء و الوحدة. تتكرر بنسبة ٨٠% . أما صورة ذلك الإنسان المتوجع، الخائف، القلق فترددت بنسبة ٢٠% و هذا يجسد الصراع الحاصل بين الأمنية في عودة حياة الطفولة و خوف الإنسان و قلقه من عدم تحقيق ذلك.

إن Vel يستحضر رموزا من الطبيعة حاملة لدلالات متعددة خفية تعرفنا على المصدر اللاواعي لهذه الصور.

لقد أخفت بعض الرموز المأخوذة من الطبيعة كالريح و الموج، البحر دلالة الإنسان الثائر، المتعطش للحياة بنسبة حوالي ٦٠% و في المقابل نجد هذا الإنسان نفسه يتوجع، يصدر أنينا، متحسرا يسوده الركود، مقيدا، يتثاءب من شدة النعاس، خائفا، قلقا، حزينا، يهمس، يدمدم بصوت منخفض و قد جاء ذلك بنسبة ٤٠% .

كما قام Vel بالإغتراف من مجال الحرب و الموت و اليأس و الفرح لينتج صورا جديدة تخفي دلالة بين طياتها و هي المصدر اللاواعي الأصلي.

و قد تكرر ذكر دلالة الحرب و المـوت، الإنســان الذي يستفيـق فيثـور، يفجـر القنابل و يصدر أصواتا عالية، ينصب شراكا للعدو و يزيد من إشتعال لهيب الحرب، فالإنسان هو المدمر لا غير و هو المتسبب في سقوط الضحايا أمواتا، يعتدي على غيره فيلقى المثيل، نجد قلبه يخفق بالنبضان خوفا و هلعا، يصيح، ليعيش صراعا في هذه الدنيا. إنه يهمس يائسا و يهجس بالحزن، يعيش في ظلمة تعيسا، هذا كله تردد بنسبة ٨٠%.

و في المقابل نجد أن الدوال المستعارة من القاموس اللغوي (الفرح)، يشكل مصدرا يشمل كل ما هو مسبب للفرح، كتدفق المياه و إخضرار النبات، تطهير الإنسان من الشرور و إشتعال الأضواء، ولادة المرأة من جديد و الإنسان يتضرع إلى ربه لينعم عليه بالمطر، و مثلما يوجد الموت، يوجد الميلاد، فالإنسان دائما ينتظر طلوع النهار و هذا ذكر بنسبة ٢٠% في الصور السيّابية.

ما نستنتجه هو أن Vel قام بتشكيل صور جزئية صغرى مشكلة من مصدر أساسي لاواعي هو الصراع بين عدة متناقضات، (الحياة و المــوت)، (اليأس الألــم)، (الخصب و اللاخصب)، (الهلاك و الأنتصار)، (الظلام، الضياء)، (الهدوء، الهلع)، (العمى، الإبصار).

## خاتمة :

إن النتائج التي تمثل المساهمة العلمية التي يقدمها بحثنا يمكن تلخيصها فيما يلي :

- إن جاك لاكان إستفاد من دراسات أصحاب المنهج البنوي، ومن دراسات رواد التحليل النفسي و كذا من التطورات الحاصلة في مجال علم النفس، من أجل خلق تعايش بين المنهجين و بالتالي السعي نحو تأسيس نظرية جديدة تختص بدراسة لاوعي النص.
- إن لاكان إستفاد من أعمال فرويد، و بالأخص حديثه عن الحلم و بنيته، محاولا خلق بنية اللاوعي، كما إستفاد كذلك من أعمال دي سوسير.
- إن تحديد مفهوم واحد للصورة متفق عليه أمر صعب بسبب إختلاف المناهج المطبقة في دراستها، و إختلاف المرجعيات الثقافية عند كل باحث.
- إن مصطلح الصورة عرف منذ القدم لكنه عرف تطورا، تبعا لتطور العلوم و المناهج النقدية.
- لم تكن إقتراحات لاكان حول مفهوم الصورة، مؤسسة من العدم، بل يسهم في ذلك كل من دراسات فرويد و باشلار و دو سوسير.
- إن تحديد مفهوم الصورة، إنطلاقا من عمل اللاوعي يسهم في تطوير مفهومها.
- إن مسار تشكيل الصورة، يشبه إلى حد ما، ما تقدم به لاكان في حديثة عن المرآة، و شعور الطفل بالنقص محاولا إكماله ليخلق في خياله صورة رمزية له.
- إننا نجد Vel يصنع الذات، ثم يبحث عن نقصه لتشكيل الصورة و تحقيق جماليتها، كالطفل الذي يرى صورته في المرآة فيشعر بالنقص مقارنة مع المحيطين به، فيحاول أن يكمل نقصه بتصوير صورة جديدة له يصعب عليه تركيبها، و يتسنى له ذلك خياليا، عندما يركب أجزاء جسده في شكل صورة رمزية.
- إن تحديد لاكان الجديد لمفهوم الصورة دعوة لتأسيس نظرية لاوعي النص.
- إن لاكان يرى أن الشعلة الشعرية للصورة المعاصرة ، لا تتحقق بإلتحام دالين بل بعملية إقصاء أحدهما الآخر و لذا نجده يهمل التشبيه.

- إن الدالتين اللتين قدمهما لاكان، كإختزال لمفهوم الإستعارة و الكناية، هو عبارة عن دعوة إلى تطوير مجال التصوير البياني.
- إن الصور الإستعارية، أخذت حصة الأسد في الشعر السيابي ، ثم تليها الصورة المجازية.
- إن إعتماد السيّاب على التصوير بالإستعارات، إستجابة لما يدعو إليه رواد الأدب و النقد الحديث و المعاصر، وهذا مانجده عند لاكان، عندما قدم أنموذجا من الإستعارات العصرية بقوله : " الحب حجر يضحك في الشمس " (١).
- إن هناك صورة لاواعية واحدة تحرك كل الصور الصغرى، التي تمثل الوحدات الدلالية الصغرى هي : الصراع بين الحياة و الموت.
- إن تحديد المصادر التي ينهل منها السيّاب، وفق منظور لاكان، تجعلنا نتخذ التحليل الأسلوبي كمحطة أولية، تقودنا إلى الكشف عن المصدر اللاواعي. و توصلنا بداية إلى أن السياب نهل من التراث الأسطوري و الديني، و الشخصي و الشعبي و الأدبي و ذكريات الطفولة، إضافة إلى الحقول الدلالية المتمثلة في حقل الطبيعة و حقل الحرب و حقل الفرح و اليأس. و بعد التحليل أمكننا القول، إن هناك مصدر لاواعي واحد، ينهل منه Vel، ليشكل صورا تختلف أسلوبيا هو الصراع بين الحياة و الموت.
- نلاحظ تشابها دلاليا بين الصورة اللاواعية و المصدر اللاواعي، و هذا ما يكشف لنا الصراع الحاصل في نفسية الشاعر متمثلا في اليأس من الحياة و الخوف من هاجس الموت.

(١)- لاكان، كتابات I، ص٢٦٦.

# فهرســـت المصـــــادر و المـراجـــع

**١. قائمة المصادر :**

أ)- باللغة العربية :


- الجاحظ : أبو عثمان، الحيوان، ج٣، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٩م
- السيّاب : بدر شاكر، ديوان أنشودة المطر، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ١٩٧١م.


ب)- بالغة الفرنسية :


- Jacques Lacan, Ecrits I, Edition du seuil, France, 1970
- Jacques Lacan, Ecrits II, Edition du seuil, France, 1971


**٢. قائمة المراجع :**


- إسماعيل : عزالدين، التفسير النفسي للأدب، دار الثقافة، بيروت، دت.
- الدّاية : فايز، جماليات الأسلوب، دار الفكر المعاصر، بيروت، ١٩٩٠
- البطل : علي، الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١
- باشلار : غاستون، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ١٩٨٤
- ستروك : جون، البنوية و ما بعدها، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب، الكويت، ١٩٩٦
- عصفور : جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢
- فرويد : سيغموند، تفسير الأحلام، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م
- فريدمان، نورمان، الصورة الفنية، مقال، ترجمة جابر عصفور، مجلة الأديب المعاصر، القاهرة، ١٩٧٦، ع١٦.
- فراي : نورثروب، نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ترجمة حنا عبود، دار المعارف، حمص، ١٩٨٧م.

- كيرزويل : إديث، عصر البنوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، عيون، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦.
- لويس : سي دي، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، مالك الميري، سليمان إبراهيم، مؤسسة الخليج للطباعة و النشر، الكويت، ١٩٨٢
- مبارك : زكي، الموازنة بين الشعراء، القاهرة، ١٩٣٦. (د. دار النشر).
- محمد : الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠.

## ملحـــق المصطلحـــات

1)- L’Autre : الآخر

٢)- L’autre : الأخر

لا يمكننا القبض على مفهوم مكتمل لمصطلح الآخر الكبير، فمن خلال هذه الأقوال اللاكانية، سيتبين لنا بأنه من الصعب تحديد مفهوم دقيق له، ففي كل مرة يضيف لنا مفهوما جديدا. إلا أنه يبقى دائما متعلقا بالذات.

يقول لاكان في كتابات I و كتابات II عن الآخر و الأخر :

- « كمـا يقـول الصينيـون، عندمـا تتظاهر الذات بالمـوت، تهيكل و ضعيتها سـواء بالصمـت، فهـنا يعد الآخـر (L’Autre)، أو يلـغي مقاومته هنا يعد الأخر (autre) » (١)
- « الآخر، إذن هو مكان، أين تنجر الأنا التي تتكلم » (٢).
- « اللاوعي هو خطاب الآخر أين ترتبط رغبة الإعتراف بإعتراف الرغبة » (٣)
- « هذا الأخر هو الآخر الذي يدعي بكذبي لضمان الحقيقة، أين يبقى » (٤).
- « إذا فرقت بين الأخر و الآخر لأن فرويد يشير إليهما إليّ كألفاظ أين تتراجع هذه الأفعال الخاصة بالمقاومة أو النقلة (٥) » (٦).
- « الآخر هو المكان نفسه الذي يستدعي اللجوء إلى الكلام » (٧)
- « الآخر كواقع » (٨).

---

(١)- لاكان، كتابات I، ص٢٤١.

(٢)- المصدر نفسه، ص٢٤٢.

(٣)- المصدر نفسه، ص٢٨٤

(٤)- المصدر نفسه، ص٢٨٤.

(٥)- النقلة : يشير هذا المصطلح إلى العملية التي تتجسد بواسطتها الرغبات اللاواعية، أنظر ملحق المصطلحات.

(٦)- المصدر نفسه، ص٢٨٨.

(٧)- المصدر نفسه، ص١٠٨.

(٨)- المصدر نفسه، ص١١١.

- « الآخر هو مكان أولي لذات مجردة من الدال » (١).
- « و من هذا الجانب فقط (الآخر) و عن طرقه الذي يجب وضع القانون و القياس اللذان يمليان للذات ما الذي يجب أن تفعله كرجل أو إمرأة » (٢).
- « الآخر يظهر كمكان للكلام » (٣)
- « إنطلاقا من مفهوم الآخر كمكان للدال » (٤)
- « اللاوعي هو خطاب الآخر » (٥).
- « الآخر هو البعد المطلوب، أين الكلام يتثبت كحقيقة » (٦)

نلاحظ كثرة المفاهيم الخاصة بالآخر (Autre) و الأخر (autre)، التي تعرقل توصلنا إلى فهم المدلول الحقيقي للمصطلحين، غير أنه يمكننا تلخيص تلك المفاهيم المتعلقة بالآخر الكبير، لأنه الأكثر ورودا في مقولات لاكان.

- الآخر اللاكاني يرتبط باللاوعي (لاوعي الشخص)
- الآخر اللاكاني، مكان تتمركز فيه الذات (Sujet)
- عندما تكون الذات في حالة مقاومة يكون الآخر (Autre) (يظهر بصورة واضحة) أما في حالة الطرح نجد الأخر الصغير (autre) الذات لا تساوي شيئا قطعا (مجردة من الدال).
- الآخر اللاكاني يتمركز فيه الدال الذي يخفي الذات (Sujet).
- الآخر اللاكاني يخفي الحقائق و الوقائع المغمورة في أعماق النفس (حقيقة الكلام).
- الآخر اللاكاني هو مكان للكلام.
- الآخر اللاكاني هو مركز تكوين الأنا في حديثها مع المستمع.
- الآخر اللاكاني له علاقة بالأخر الصغير، كلاهما يدعي الكذب ليضمن الحقيقة.
- أخيرا يمكننا القول، بما أن الآخر هو مكان أولي للذات،و الذات مكانها اللاوعي.

---

(١)- لاكان، كتابات I، ص١٦٦.

(٢)- المصدر نفسه، ص٢١٦.

(٣)- المصدر نفسه، ص١٦٧.

(٤)- المصدر نفسه، ص١٧٤.

(٥)- المصدر نفسه، ص١٧٥.

(٦)- المصدر نفسه، ص٢٠٥.

حسب لاكان يمكننا إذن إعتبار الآخر بمثابة اللاوعي

3)- Alienation : الإغتراب

4)- Condensation : Verdichtung (بالألمانية) التكثيف:

إنه أحد النماذج الأساسية لعمل العمليات اللاواعية، حيث يمثل تصور وحيد عدة سلاسل من الترابطات، نظرا لوقوعه عند نقطة تقاطعها، و توظف فيه عندها من وجهة نظر إقتصادية، الطاقات المرتبطة بهذه السلاسل المختلفة من خلال تجمعها فيه.

نرى التكثيف فاعلا في العارض، و في مختلف تكوينات اللاوعي بشكل عام و لقد أبرز في أوضح صوره في الحلم.

مثلا في الحلم قد يرى النائم شخصا تشبه ملامح وجهه أخاه الأكبر ، بينما تشبه أبعاد جسمه أباه، أما لون بشرته فيشبه صديقه الحميم فلانا. و هنا يكون الشخص الواحد الذي ظهر في الحلم هذا المعبر عن ثلاثة أشخاص يريد المحتوى الكامن للحلم، أن يعبر عنهم جميعا، فالشخص الواحد الذي ظهر في الحلم كان تكثيفا لهؤلاء الأشخاص الثلاثة في الدلالة بحيث يرمز أمر معين إلى أمور أخرى كثيرة.

و التكثيف يفسر قوانين العمليات اللاشعورية، التحريف في الحلم و أهم هذه القوانين التكثيف و النقل، و التكثيف عبارة عن ميل نحو تكوين وحدات جديدة من عناصر هي بالضرورة منفصلة عن بعضها البعض.

5)- Conscience : ضمير - وعي

هو منظومة المبادىء الأخلاقية أو مبادىء السلوك التي يتقبلها الإنسان الفرد و عمل هذه المنظومة بالنسبة لأفعاله أو لأفكاره التي قد تجابهها الأنا السامية أو العليا عند فرويد.

6)- Déplacement : Verschiebung (بالألمانية) الإزاحة :

الإزاحة أو النقل أو الإبدال و هي ميكانيزم نفسي تشير إلى إمكان إنتقال أو تحويل الشحنات النفسية من الأفكار الأصلية التي إقترنت بها إلى أفكار أخرى،، و تستطيع الغرائز تغيير هدفها بالنقل و من الممكن أن يحل بعضها محل البعض فتنتقل طاقة إحدى الغرائز إلى غريزة أخرى.

7)- Désire : الرغبة

إنها أحد قطبي الصراع الدفاعي في المفهوم الدينامي الفرويدي حيث تنزع الرغبة اللاواعية إلى أن تتحقق من خلال إسترجاع الإشارات المرتبطة بتجارب الإشباع الأولي، تبعا لقوانين العملية الأولية، و لقد بين التحليل النفسي كيف تتواجد الرغبة في الأعراض على شكل تسوية على غرار نموذج الحلم.

8)- Fading : تلاشي الصوت

9)- Imago : صورة (متخيلة)

إنه النموذج اللاواعي الأول للشخصيات، الذي يوجه أسلوب إدراك المرء للآخرين، بشكل إنتقائي و يرصن هذا النموذج إنطلاقا من العلاقات الواقعية و الهوامية الأولى ما بين المرء و محيطه العائلي.

10)- Inconscience : اللاوعي.

تتكون محتوياته من ممثلات النزوات الأوليات النوعية للعمليات الأولية و خصوصا التكثيف و الإزاحة.

11)- Pulsion : النزوة

عملية دينامية تتمثل في إندفاعه (شحنة طاقوية و عامل حركية) تنزع بالمتعض نحو هدف معين، تنبع النزوة تبعا لفرويد من إثارة جسدية (حالة توتر) و يتمثل هدفها في القضاء على حالة التوتر التي تسود على مستوى المصدر النزوي و يمكن للنزوة أن تدرك هدفها هذا في الموضوع ذاته.

12)- Résistance : المقاومة

عدم تصريح المحلل للمحلل النفسي بمخزونه اللاواعي.

13)- Substitut : البديل.

يشيع إستخدام فرويد لهذا المصطلح في علاقة بمفهومه عن الزمانية و السببية النفسيين.

14)- Séparation : الإنفصال

يستخدم فرويد هذا المصطلح في إطار نظرية النزوات لوصف علاقات نزوات الحياة و نزوات الموت، يشير الإنفصال إلى عملية تنتهي في حدها الآقصى بنشاط كل من النزوات بشكل منفصل عن الآخر حيث يتابع كل منهما هدفه الذاتي مستقلا عن الآخر.

15)- Symbole : الرمز

إنه مصطلح يطلق على موضوع مرئي يمثل تشابها غير مرئي، فالكلمات في هذه الناحية رموز، إذن يحاول الإنسان أن يعبر عن معنى يريد نقله بإستخدام الكلمة.

16)- Symbolique : رمزي

إنه مصطلح قدمه (بصيغة الإسم المذكور)، جاك لاكان الذي يميز في المجال التحليلي ثلاثة سجلات أساسية : الرمزي و الخيالي و الواقعي.

يدل الرمزي على نظام الظواهر التي يتعامل معها التحليل النفسي، بإعتبارها مبنية كلغة.

يرجعنا هذا المصطلح أيضا إلى الفكرة القائلة بأن فعالية العلاج تجد قوتها الدافعة في الطابع المؤسس للكلام.

17)- Symbolisme : الرمزية

أ)- و هي بالمعنى الواسع، أسلوب من التصوير غير المباشر و المجازي لفكرة أو رغبة لاواعية.

ب)- بالمعنى الضيق، فهي أسلوب التصوير الذي يتميز أساسا بثبات العلاقــة بين الرمــز و المرموز إليه، اللاوعي و لا يصادف هذا الثبات عند الفرد أو في الإنتقال من فرد إلى آخر فقط بل أيظا أكثر المجالات تنوعا (من مثل الأساطير، و الديانات و اللغة ... )

18)- Transfert : تحويل، طرح، نقلة

يشير مصطلح النقلة في التحليل النفسي إلى العملية التي تتجسد بواسطة الرغبات اللاواعية من خلال إنصبابها على بعض الموضوعات ضمن إطار نمط من العلاقات التي تقوم مع هذه الموضوعات و أبرزها العلاقة التحليلية.

و قد ترجم إلى مصطلح النقلة لتمييزها عن مصطلح النقل (L’Ecart) أو Déplacement.

# فهرســــت الموضوعـــات